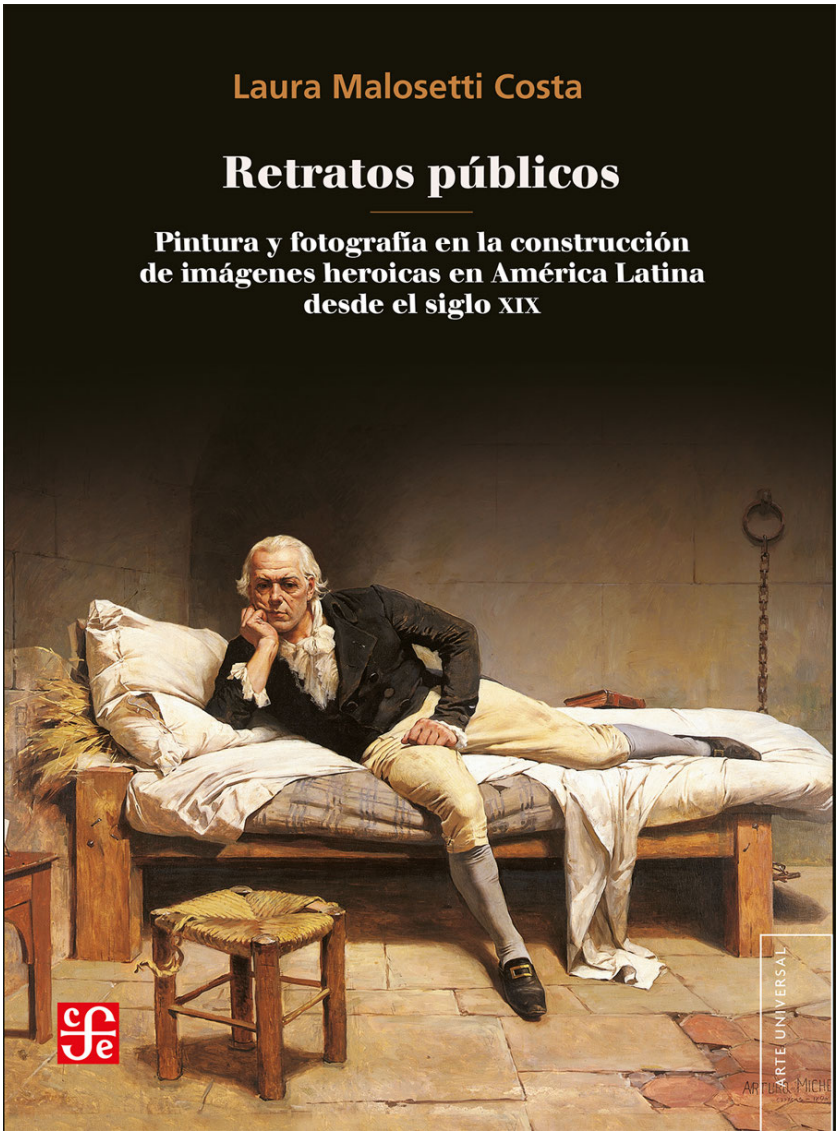
Laura Malosetti Costa

Retratos públicos

Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX

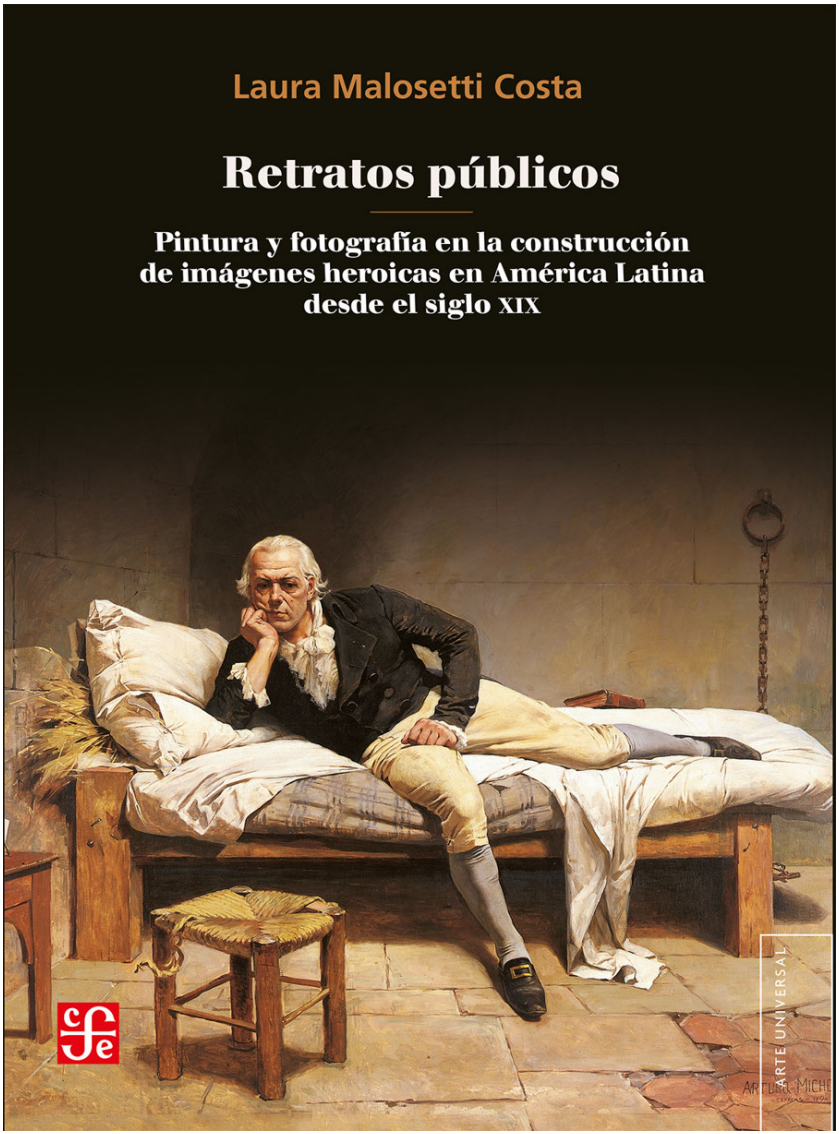


ARTE UNIVERSAL

Laura Malosetti Costa

Retratos públicos

Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX



ARTE UNIVERSAL

LAURA MALOSETTI COSTA

Retratos públicos

PINTURA Y FOTOGRAFÍA EN LA CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES HEROICAS EN AMÉRICA LATINA DESDE EL SIGLO XIX

Laura Malosetti Costa se ocupa aquí del retrato como soporte de la memoria afectiva y la idealización o deformación caricaturesca de ciertos personajes públicos a lo largo del tiempo, en su doble dimensión de arte y documento. Su análisis está centrado en los retratos más perdurables de algunas figuras heroicas de la independencia latinoamericana. Examina críticamente la ausencia casi total de retratos de Juana Azurduy y la problemática fijación de su imagen; la inadecuación de los retratos de Belgrano al estereotipo masculino del guerrero revolucionario; la imagen "blanda" del traicionado Miranda, y la construcción del tópico del héroe moderno en Simón Bolívar y Artigas. Además, en el cruce entre fotografía y pintura, analiza los retratos de San Martín, Javiera Carrera, Esteban Echeverría y Lucio V. Mansilla, y observa que muchas veces no prevalece la verdad o la estricta semejanza, sino la adecuación a las ideas que se sustentan con cada figura heroica. Finalmente, indaga acerca de la capacidad de algunos retratos para sostener afectivamente comunidades imaginarias —tanto de devoción como de odio—, en dos casos paradigmáticos del siglo XX: Ernesto "Che" Guevara y Eva Perón.

Retratos públicos es, en palabras de la autora, "el análisis de aquellos retratos de héroes y próceres latinoamericanos que han impactado en muchas generaciones, procurando comprender cómo se fueron instalando en el imaginario colectivo, cómo fueron concebidos y recibidos, qué hay en ellos de poderoso y persistente para hacerlos triunfar sobre otras imágenes del mismo personaje histórico".

LAURA MALOSETTI COSTA

(Montevideo, 1956)

Es doctora en historia del arte por la Universidad de Buenos Aires y académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Asimismo, es investigadora principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y profesora regular de arte argentino y latinoamericano del siglo XIX en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM). Desde 2021, además, se desempeña como decana en la Escuela de Arte y Patrimonio de la unsam. Ha sido investigadora visitante en University of Leeds del Reino Unido, en École des Hautes Études en Sciences Sociales y en Institut Nationale d'Histoire de l'Art de París, en la Universidad Nacional Autónoma de México, entre otras instituciones.

Ha publicado numerosos ensayos en revistas especializadas y volúmenes colectivos. También editó, en colaboración, los libros: Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar (con Andrea Giunta, 2005) y Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina (con Marcela Gené, 2013). El Fondo de Cultura Económica ha publicado Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX (2001, 2021), y su compilación Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910) (2008).

Índice

Cubierta

Portada

Sobre este libro

Sobre la autora

Epígrafe

Introducción

I. Francisco de Miranda

II. Simón Bolívar

III. Juana Azurduy

IV. José Artigas

V. Manuel Belgrano

VI. Javiera y José Miguel Carrera

VII. José de San Martín

VIII. Lucio V. Mansilla

IX. Íconos del siglo XX: Evita y el Che

Bibliografía

Procedencia de los textos

Lista de ilustraciones

Índice de nombres

Álbum de imágenes

Créditos

Hay retratos que significan naciones, ideales, comunidades políticas. Producen la identificación instantánea de universos complejos de ideas, a menudo problemáticos, que cambian constantemente y siguen generando indagaciones y explicaciones desde la historia y las ciencias sociales. A ellos está dedicado este libro.

Introducción

La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.

GEORGES DIDI-HUBERMAN[1]

En la fotografía el valor de exhibición empieza a hacer retroceder al máximo el valor de culto. Pero este no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. […] En las primeras fotografías el aura nos hace señales por vez postrera en la expresión fugaz de un rostro humano. Y eso es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable.

WALTER BENJAMIN[2]

"¿CUÁNTAS PALABRAS se necesitan para describir un rostro? ¿Se puede describir un rostro?" Eso se preguntaba Harun Farocki en su película Imágenes del mundo y epitafios de guerra, de 1988, mientras exhibía una serie de fotografías tomadas compulsivamente a mujeres argelinas, desveladas por primera vez para la cámara, protegiéndolas de nuestra mirada con su mano. Proponía allí una reflexión extraordinaria sobre las funciones de las imágenes en relación con el conocimiento, el poder y el miedo.

Mucho antes de la invención de la fotografía, el retrato tuvo esa función de identificación y control. Por un lado, vinculado con las dinastías reales: las familias nobles, los reyes y los emperadores se retrataron desde pequeños. Sus facciones debían garantizar su pertenencia a un derecho de sangre. La famosa quijada de la dinastía de los Habsburgo es un buen ejemplo de ello.[3] Fueron también un importante instrumento de clasificación y

discriminación racial, justificación de las ideas de superioridad de unos seres humanos sobre otros. Más tarde, los retratos adquirieron renovado interés en el marco del pensamiento científico: fueron resignificados en los desarrollos modernos de la fisiognomía y tuvieron amplia popularidad en Francia e Inglaterra desde comienzos del siglo XIX gracias a la difusión de los escritos de Johann Caspar Lavater.[4] Francisco de Miranda, como veremos, fue objeto de la curiosidad y admiración de aquel filósofo erudito, quien lo conoció y encargó su retrato en Viena a fines del siglo XVIII. La idea de que era posible leer el alma y la psique de un individuo en la apariencia del rostro había tomado nuevas inflexiones pseudocientíficas en la frenología de Franz Joseph Gall, y unas décadas después estas derivarían en la teoría de los caracteres atávicos y la criminología de Cesare Lombroso.[5]

Además de instrumentos de identificación y control, la función más evidente de los retratos fue y sigue siendo la afectiva, no solo en el ámbito individual o familiar (el espejo de Narciso, la reminiscencia de quienes ya no están), sino también en una dimensión pública. Son un elemento fundamental en las campañas políticas, en el sostenimiento de líderes revolucionarios y de regímenes autoritarios, del culto a los héroes en la enseñanza escolar y en la formación de nuevos ciudadanos.[6] Circulan como lugar visible de ideas y consensos políticos; también como soporte de manifestaciones de odio y de castigo simbólico e iconoclasia. No hay héroe sin retrato, podríamos afirmar apropiándonos de la notable reflexión de Louis Marin sobre las relaciones entre representación y poder en Le portrait du Roi, aun cuando esas relaciones que el autor analiza en el retrato monárquico sean de muy diferente carácter a partir de la construcción de la figura del héroe republicano.[7]

Los textos aquí reunidos proponen una reflexión acerca del valor del retrato como soporte de memoria afectiva (en sentido positivo tanto como negativo) y de idealización o deformación caricaturesca de ciertas figuras de trascendencia pública en varias naciones latinoamericanas a lo largo del tiempo. Propongo someter a discusión y examen cuidadoso el lugar de algunos retratos como personificaciones de ideas políticas y como soportes de sentimientos de pertenencia a comunidades imaginadas.[8]

En nuestra cultura, hay una sostenida identificación del retrato con las ideas y acciones del retratado, arraigada en las formas de vincularse con esos artefactos: parecen los documentos más precisos, exactos en sus detalles e imprescindibles para conocer a un personaje. Y sin embargo suelen ser ambiguos, manipulables y tramposos; lo han sido siempre, pero lo son cada vez más. La tecnología digital ha producido una liviandad y unas posibilidades inéditas de manipulación y circulación instantánea de las imágenes, cuya deriva y destino aún desconocemos. En las nuevas generaciones, parece prevalecer el espejo de Narciso: la propia imagen manipulada y mejorada, para ser compartida en las redes sociales. Pero también circulan con alarmante velocidad nuevas formas de agravio y de odio que tienen como soporte casi inescindible retratos de personas de trascendencia pública.

Algunos retratos, sin embargo, siguen significando, para comunidades enteras, sentimientos compartidos, ideas de pertenencia y universos de sentido. No se trata simplemente del personaje del pasado común, al cual sería posible acceder “a través” de su cara. Diferentes retratos de una misma figura de gran trascendencia pública adquieren o pierden significados a lo largo del tiempo; algunos prevalecen sobre el resto en distintas coyunturas; unos pocos perduran en la memoria colectiva, y otros no (ya se trate de grabados, pinturas o fotografías). Ese es el asunto al que están dedicados los ensayos reunidos en este libro.

La primera pregunta que suscitaron ha sido: ¿qué hay de verdad en ellos? Durante mucho tiempo, se interrogó a los retratos buscando en estos el referente real, el ser humano de carne y hueso que alguna vez posó (o no) ante el caballete del pintor o la cámara del fotógrafo, aun cuando el registro visual resulte tanto o más parcial y fragmentario que las fuentes escritas para acceder a la trascendencia de sus ideas y acciones. No parece haber identificación ni identidad posible sin la imagen de un rostro, incluso si su origen y su relación con el referente son inciertos. Persiste un deseo o una creencia en la posibilidad de encontrar una verdad en las facciones que es tal vez resultado del interés y el profundo conocimiento que tenemos del rostro humano, la

capacidad de leer o de imaginar en ellas sentimientos, valores e ideas. Desde la Antigüedad, por otra parte, el rostro fue venerado y preservado en las máscaras mortuorias, y existió en el mundo cristiano la creencia en una verdad absoluta de la vera icona, la intervención de la mano divina (acheropoiesis) en el rostro de Cristo que impresionó el velo de la Verónica.[9] Las recientes reconstrucciones digitales con tecnología 3D a partir del cráneo de Simón Bolívar demuestran que esa creencia en la posibilidad de acceder a una verdad en las facciones del ser admirado y ese deseo de conocerlas no se han extinguido.[10]

La propuesta es volver a pensar, desde una perspectiva crítica, esta cuestión de la verdad, la veracidad, la semejanza —algo que obsesionó y obsesiona a los iconógrafos: la verdadera efigie de los héroes—. Se trata de un tema no menor que la invención de la fotografía no ha clausurado. Pues, aun cuando los rasgos de algunos protagonistas de la independencia americana llegaron a impresionar con su "pacto de verdad" y naturalidad la placa daguerreana, a menudo no fueron esas imágenes las que prevalecieron a lo largo del tiempo para identificarlas en la memoria colectiva. Este asunto aparece en el cruce de dos dimensiones: arte y documento, e invita a una reflexión compleja, más allá de su aparente naturalidad y simpleza. De estos cruces y contradicciones habla este libro, sin pretender agotarlos ni trazar un panorama abarcador del problema. Reúne y actualiza cuestiones que vengo trabajando desde hace mucho en artículos y conferencias dispersos con la suma de algunas nuevas, aun con las limitaciones en el acceso a fondos documentales que ha impuesto este tiempo de pandemia y aislamiento.[11]

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando empezaron a consolidarse los relatos fundacionales de las naciones latinoamericanas, los retratos de aquellos hombres (y muy pocas mujeres) que fueron identificados como próceres o héroes de la emancipación americana adquirieron nuevo interés y protagonismo ilustrando o "demostrando" aquellas historias.[12] Algunos de ellos habían sido retratados antes de su muerte, y sus circunstancias se hallaban documentadas, y otros no, pero todos comenzaron a ser objeto de arduas búsquedas y discusiones iconográficas. Ciertas imágenes de héroes y mártires populares que murieron sin retrato tuvieron enorme difusión y persistencia a lo largo del tiempo. En los

últimos años, esta cuestión ha suscitado atención e importantes investigaciones sobre algunas figuras, como José Olaya en Perú, Policarpa Salavarrieta en Colombia, Miguel Hidalgo en México y Tiradentes en Brasil.[13]

Pero hay algo más: algunas preguntas cruciales que atraviesan los sucesivos capítulos: ¿cómo se construye un liderazgo heroico? ¿Qué lugar les cabe a las imágenes en esa construcción? ¿Qué símbolos más o menos abstractos son capaces de torcer el rumbo de la vida de muchísimas personas de toda índole, persuadiéndolas de sacrificar todo (sus bienes, sus vidas) en pos de una causa común? Y, sobre todo, esta reflexión me ha llevado a pensar la figura del héroe en clave femenina, desde los estudios de género: evidentemente, como lo demuestran los ejemplos analizados aquí, no fue viable la atribución de un carácter de líder heroica a las mujeres, aun cuando ellas sobrepasaran a los varones en las batallas o en las ideas a lo largo del siglo XIX. Solo en la década de 1960 —y desde las barricadas donde brillaron las guerrilleras heroicas de 1968 en las calles— fue posible una mirada retrospectiva que recuperara, por ejemplo, la memoria de Juana Azurduy.

Las imágenes han sido tradicionalmente poco atendidas como documentos o fuentes primarias para la historia política y social. En general, siguen apareciendo en los márgenes del discurso historiográfico, como ilustraciones de lo que la palabra demuestra y explica con mucha mayor precisión. Sin embargo, estimulada en buena medida por la celebración de los bicentenarios de las revoluciones (que comenzaron en 1989 en la historiografía francesa),[14] ha tenido un gran despliegue en América Latina una nueva atención a las artes en relación con la historia. Cuestiones como la cultura visual en los tiempos de la revolución emancipadora, la construcción de la imagen de sus héroes y la historia material de sus símbolos y emblemas (percibidos habitualmente como inmutables y “eternos” atributos de las naciones) recobraron interés.[15] Se han llevado adelante importantes investigaciones acerca de los rituales de poder, la construcción de monumentos en el espacio público, las fiestas y celebraciones patrióticas en la formación de sentimientos de nacionalidad a fines del siglo XIX, la configuración emotiva de las historias nacionales en sus museos públicos.[16]

En sintonía con la importancia de la imagen en la cultura visual contemporánea, ha sido también objeto de particular atención un caso paradigmático en la historia argentina: los usos políticos de la imagen —y en particular de los retratos— durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas, asunto abordado por María Lía Munilla Lacasa, Marcelo Marino y Roberto Amigo, quienes escribieron excelentes aportes al estudio de ese período en el que el retrato, los colores, los emblemas y las evidencias de adhesión al gobierno federal se llevaron en el cuerpo, en la intimidad, se exhibieron en público y también se ocultaron. En 2019, se realizó una exposición en el Museo Saavedra, que puso en escena la cultura visual del rosismo.[17] Carlos Vertanessian, en su libro El retrato imposible, ha realizado un importante aporte reciente al estudio de los retratos de Juan Manuel de Rosas y su hija Manuelita. Este constituye el primer trabajo de ambición abarcadora sobre su iconografía luego de la encarada por Juan A. Pradère en 1914.[18]

No son estos rituales de poder, ni las políticas monumentales y celebratorias, el asunto que encaran los diversos ensayos reunidos aquí. Podríamos decir, simplificando al máximo, que este libro está dedicado a indagar en el origen y la capacidad de persistencia de algunas imágenes visuales en la memoria colectiva a lo largo del tiempo, trascendiendo y, a veces, contrariando decisiones políticas institucionales, creciendo y multiplicándose a partir de decisiones mínimas, casi imperceptibles, de múltiples individualidades.

La historia del arte tiene una larga tradición en este sentido, que en las últimas décadas ha sido recuperada con extraordinaria fuerza ampliando sus fronteras: los estudios de cultura visual, de la circulación de la imagen impresa, de los poderes de las imágenes, de su persistencia en la memoria. La ampliación de objetos de estudio y de métodos, preguntas, problemas ha resultado en una notable renovación de una disciplina que hoy reclama nuevos lugares en los debates historiográficos. En tanto documentos del pasado, las imágenes ocupan un sitio extraordinario precisamente por su polisemia; en esos objetos se concentra una cantidad enorme de hebras del tejido histórico. Porque la imagen tiene que ver con el mundo del sentido y también con el de la suspensión de la racionalidad en la emoción.[19]

En ese marco, se han retomado en las últimas décadas algunas líneas de las más ambiciosas aspiraciones explicativas de la historia de las imágenes en el ámbito de la cultura, así como las más incumplidas de aquellas aspiraciones, como la Kulturwissenschaft a la que dedicaron su vida Aby Warburg y los investigadores de su instituto en las primeras décadas del siglo XX: una memoria cultural de la humanidad cuyo hilo sería posible seguir en la intersección de la palabra y la imagen. Esta línea de reflexión teórica ha tenido un notable desarrollo en Argentina, gracias a las investigaciones y la generosa labor docente de José Emilio Burucúa.[20] Los estudios culturales se han visto enriquecidos y reorientados hacia la cultura visual en los trabajos de teóricos e historiadores del arte como Georges Didi-Huberman, Hans Belting, William J. T. Mitchell, entre otros. La historia social del arte, por su parte, atenta a la historia material de los artefactos visuales, ha aportado a esas vastas aspiraciones explicativas un punto de vista muy cercano al entramado de la vida histórica de las imágenes. Su gran contribución ha sido proporcionar contundentes muestras del poder transformador que tuvieron algunas de ellas en el devenir de acontecimientos políticos, sociales y culturales. La ampliación de los objetos y métodos de la historia del arte tanto como los de la historia "a secas" ha generado nuevos cruces e intersecciones que contribuyen a iluminar aspectos antes poco atendidos del pasado político, cultural e incluso económico de las sociedades humanas, prestando atención no solo a la génesis de las "grandes obras maestras", sino también a la circulación de imágenes que se multiplicaron en una gran variedad de soportes, medios y técnicas, a su deriva histórica y fortuna crítica, a sus usos y resignificaciones, a sus poderes. En su notable libro sobre los poderes de la imagen, Louis Marin escribía que las imágenes y las palabras se atraviesan y transforman mutuamente: "Cambio, transformación, metamorfosis y tal vez mejor aún desviación: poderes de la imagen atrapados por tránsito, y en el transitus, por algunos textos: a través de ellos, [se puede] interrogar el ser de la imagen y su eficacia".[21]

En cuanto a la estructura de este libro, he procurado sistematizar y reelaborar reflexiones que vengo madurando y discutiendo en publicaciones previas desde hace ya varios años, a partir de la extraordinaria oportunidad que significó la celebración de los bicentenarios latinoamericanos para encarar estos temas, junto con

algunos asuntos totalmente nuevos.

Está dedicado a una cuestión central en los distintos países latinoamericanos: las relaciones entre arte e historia en la era de la consolidación de las naciones y de la creación de sus museos. El análisis se centra en algunos casos puntuales, a partir del estudio de documentos de archivo y las primeras publicaciones de los museos históricos, pero el examen de esos casos aborda una cuestión más amplia: la construcción de decisiones institucionales como un elemento crucial para el análisis de la fortuna crítica de los retratos en general, desde la importancia (o no) de su autoría, los diferentes criterios de conservación y restauración en los museos de arte y de historia hasta su difusión en materiales didácticos y la interacción con las escuelas.

Los héroes de la emancipación americana han sido y son, para sucesivas generaciones de ciudadanas y ciudadanos, los rostros que se miraron largamente en la niñez: en los manuales escolares, en las revistas, en los cuadros que siempre cuelgan en las aulas, en el material audiovisual producido para la educación escolar en formato digital. Son los que se pueden mirar de cerca, distraídamente o con mucha atención, preguntándose y preguntándoles dónde reside tanta grandeza enunciada. Porque esos rostros atesorados en la memoria temprana nada significan sin las palabras que los atraviesan, aun cuando para muchos sean solo un nombre, la letra y música de un himno, un puñado de frases citadas y aprendidas de memoria.

Las políticas de Estado han tenido un lugar fundamental en esas presencias fantasmáticas de la patria en las infancias. Pero no todo depende de decisiones tomadas desde los espacios de autoridad. También existe una cierta fuerza de inercia, un poder de intervención desde abajo, tal vez el más difícil de demostrar empíricamente, que reside en las imágenes mismas y en su capacidad de persistir en la memoria de los espectadores a través del tiempo. Ese poder de atracción muchas veces interrogado desde la historia del arte ha sido llamado pregnancia de las formas: aquel que provoca que, una vez lanzadas al ruedo de la historia, sus recorridos no sean previsibles.

Desde esta perspectiva, las reflexiones que siguen se plantean como

una indagación sobre los poderes de algunos retratos que podrían calificarse como retratos de Estado, que representan a sus naciones en la memoria de sucesivas generaciones a lo largo del tiempo. Algunos de ellos fueron fruto de encargos e iniciativas exitosas, y otros no. Además de ciertos ejemplos de retratos olvidados rápidamente pese a haber sido promovidos "desde arriba", se presentan aquí imágenes (como el Artigas de Juan Manuel Blanes) que fueron instalándose a pesar de las decisiones políticas y las opiniones de historiadores y críticos de arte.

Los capítulos pueden leerse en cualquier orden. Están dedicados al análisis de algunos retratos de los héroes (y apenas dos heroínas) de la independencia latinoamericana. Elegí eludir la lógica nacionalista que ha guiado en general los estudios iconográficos de esas grandes figuras.

Los capítulos se construyen alrededor de la imagen más "exitosa" de cada una de esas figuras heroicas de la independencia latinoamericana. Acercarse al proceso de creación, primera recepción y peripecias de esos retratos plantea diferentes cuestiones: desde la complicidad y negociación entre retratista y retratado hasta la invención de rasgos y atributos para aquellos de cuyas facciones solo se disponía de descripciones verbales. En este conjunto, resulta crucial el análisis desde una perspectiva de género, no solo de los estereotipos que dieron lugar a la ausencia casi total del concepto —y por ende de la imagen— de la heroína, sino también para examinar críticamente cómo se construyeron esos modelos viriles. El conjunto ofrece la oportunidad de estudiar este rango de problemas: desde la ausencia casi total de retratos de Juana Azurduy y la problemática fijación de su imagen hasta la inadecuación de los retratos de Belgrano al estereotipo masculino del guerrero revolucionario, la imagen "blanda" del traicionado Miranda y la construcción minuciosa, meditada del estereotipo de héroe moderno en los de Simón Bolívar y Artigas. La propuesta es, siguiendo a Griselda Pollock, "leer a contrapelo" el canon.[22] Un ejemplo cabal de la persistencia y la fuerza de los estereotipos idealizados de género en la figura de los héroes ha sido la enorme polémica suscitada por la inclusión de una obra de arte contemporáneo (que fue llamada "el Zapata gay") en la extraordinaria y abarcadora exposición Emiliano Zapata después de

Zapata curada por Luis Vargas Santiago en el Palacio Nacional de Bellas Artes de México a fines de 2019.[23]

A partir de la insistente interrogación acerca de la veracidad en la representación de figuras heroicas, parecería que la invención de la fotografía habría llegado para poner fin a las dudas y especulaciones que se construyeron acerca de la apariencia de los grandes líderes y personajes de interés público, no solo en América. Muy pocos veteranos y sobrevivientes de las guerras de independencia alcanzaron a ser retratados al daguerrotipo en su vejez, y de los grandes libertadores, solo José de San Martín.

Sin embargo, aun en los casos en que el retrato de aquellos líderes y guerreros de la independencia alcanzó a ser fijado con el dispositivo daguerreano, esas impresiones estuvieron lejos de establecer una imagen definitiva. La mayor parte de los retratos fotográficos tempranos (daguerrotipos, ferrotipos, calotipos) que se conservan en los museos históricos es apenas conocida por el gran público. En general, personajes como Juan Gregorio de Las Heras, Tomás Guido, Ignacio Álvarez Thomas, Javiera Carrera, Mariquita Sánchez de Thompson, Manuelita Rosas, Esteban Echeverría, entre otros, son mucho más reconocibles a partir de sus retratos al óleo. Estas relaciones particulares entre fotografía y pintura aparecen como una encrucijada interesante para pensar la cuestión de los usos públicos del retrato. Pues en realidad —al contrario de lo que ocurre con sus usos privados— no es la verdad o la estricta semejanza lo que ha prevalecido, sino aquella imagen que se adecua mejor a las ideas que se sostienen con su figura. La fortuna crítica de los retratos de San Martín, de algunos de los oficiales del Ejército de los Andes y de Javiera Carrera es analizada desde esa perspectiva en este libro.

En el último capítulo, y con un carácter menos erudito y más ensayístico que en los anteriores, planteo una reflexión acerca de la persistencia, a lo largo del siglo XX y de estas primeras décadas del XXI, de la capacidad de algunos retratos para sostener comunidades imaginarias y afectivas (tanto de devoción y emulación como de odio). Este asunto aparece en varios capítulos en la deriva contemporánea de algunas imágenes decimonónicas. Allí analizaremos brevemente dos casos paradigmáticos del siglo XX: los

retratos de Ernesto “Che” Guevara y Eva Perón.

El poder de las imágenes es un tema fascinante, tanto cuando se estudia el pasado como cuando se piensa en su lugar en las sociedades contemporáneas. En diferentes universos de ideas y convicciones, ciertas imágenes visuales han demostrado una extraordinaria capacidad para ser veneradas, despertar devociones y sostener creencias, generar violencia, ser odiadas y temidas. Todo esto ubica estas representaciones en un lugar activo en el entramado histórico. Ya no testigos ni documentos visuales de una época, sino protagonistas o partícipes necesarios de ella. Hans Belting ha hecho algunos aportes decisivos a esta cuestión en su Antropología de la imagen,[24] y ciertos episodios recientes de iconoclasia, censura y grandes polémicas dan cuenta de que permanecen activos tales poderes.[25]

Los actos no solo de emulación sino también de castigo simbólico o iconoclasia conservan su potencia. Las disputas simbólicas que han tenido lugar en Argentina en torno a los retratos de Eva Perón son ampliamente elocuentes en este sentido. Esta cuestión se ha desplazado en los últimos tiempos a la discusión de los monumentos en el espacio público, el derribamiento de estatuas y las disputas acerca de la veneración de personajes antes invisibles. Tales temas han tenido un despliegue creciente en las últimas décadas, amplificado por la circulación de imágenes e información sobre ellas en el espacio virtual y las noticias.

Este libro está dedicado al arte fuera del campo del arte. A su transformación en imagen. Está consagrado a los esténciles en los muros de las ciudades, a los retratos de próceres en las paredes de las aulas escolares, a las láminas en la sala de espera de los dentistas, a los retratos en los libros educativos y en los afiches políticos, a los tatuajes, a las levitas de los murguistas de Buenos Aires, a los memes y posteos en las redes virtuales, para mirarlos con el más profundo respeto. Pretendo hablar de las llamadas “banalizaciones”, usos salvajes de imágenes que ruedan por lugares de la sociedad que, aun siendo los menos iniciados en la historia del arte, resultan los críticos más exigentes a lo largo del tiempo.

Quisiera plantear también aquí la creatividad de los usos de las imágenes, aun de las más evidentes banalizaciones, recuperar las

ideas de Michel de Certeau acerca de la creatividad proliferando en las orillas, de Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, cuando hablan de la resistencia implícita en toda copia, uso o reapropiación periférica de las creaciones de un centro.[26] Thomas Crow ha reflexionado sobre esta brecha observando que, pese a todo, existen diferentes rangos de imágenes que tienen lugares bastante precisos en la cultura, y que —también pese a todo— hay puentes entre la "alta y baja" cultura, entre los usos populares y los de la élite.[27] En este nudo de tensiones quisiera ubicar este libro: el impacto de algunas obras de arte en audiencias muy amplias. "Gente de a pie", extranjeros en el mundo del arte que se sienten conmovidos o estimulados por ellas.

Respecto de los retratos en particular, fue inevitable que la historia del arte latinoamericano insistiera durante mucho tiempo en considerarlos desde un punto de vista casi exclusivamente iconográfico, sin atender más que de pasada a sus características formales. Baste citar como ejemplo una noticia (sin firma) publicada en el diario La Nación en 1895 en la que se anunciaba y comentaba la creación inminente del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, para el cual

se espera que dentro de pocos días aparecerá el decreto cediendo al Ateneo los cuadros de propiedad nacional existentes en la biblioteca y en el museo de historia natural, y los que se hallen aislados en oficinas públicas. Se excluye, naturalmente, la mayor parte de los retratos, si no todos.[28]

¿Por qué quedaban los retratos excluidos "naturalmente" del Museo de Bellas Artes? Por entonces, no se consideraron formas elevadas de arte. Según la importancia del retratado, ingresaron, en cambio, como documentos en el Museo Histórico. Los artistas mismos no los consideraron más que una tediosa obligación para sobrevivir, vendiendo su trabajo a comitentes ricos o poderosos.[29] En ese sentido, la cuestión de la autoría, algo crucial tanto para los artistas como para la historia del arte desde su comienzo, presenta en este conjunto un aspecto fascinante: los retratos de los museos históricos

se copiaron mucho, se hicieron reproducciones para otros museos, para las oficinas públicas, para hacer homenajes. Y muchas veces el propio retrato aparece atribuido a uno u otro artista a lo largo del tiempo, pues fue tan habitual que los copistas firmaran sus copias como que quienes hicieron los primeros retratos no los firmaran.[30]

Si se aleja un poco el punto de vista para encarar la cuestión de la vida de estas imágenes, su deriva a lo largo del tiempo histórico, se introduce en el debate el problema de su supuesta asincronía respecto de la modernidad artística europea contemporánea y su también supuesta anacronía respecto del gusto y la valoración estética contemporánea. “Mucho antes de que el arte tuviera una historia —que comenzó o recomenzó, se dice, con Vasari—, las imágenes han tenido, han llevado, han producido la memoria”, escribe Didi-Huberman en su indagación sobre la problemática inscripción de las imágenes en el tiempo de la historia.[31]

En el siglo XIX, la captura del mundo real en sus representaciones estuvo en el centro de las discusiones artísticas. Al tiempo que las vanguardias se apartaban de la tradición mimética para buscar otros rumbos estéticos, tuvo un enorme impulso el desarrollo de nuevos dispositivos y técnicas para llevar la ilusión de lo real a límites antes insospechados. Es difícil hoy medir el impacto y el efecto multiplicador que tuvo la invención de la fotografía a fines de la tercera década del siglo XIX. La pintura al óleo alcanzaba por entonces niveles de refinamiento inéditos en la creación de efectos lumínicos teatrales y dramáticos: mediante el uso del color, la perspectiva y el claroscuro, se producía una extraordinaria y conmovedora sensación de realidad. Louis J. Mandé Daguerre (1787-1851), quien entró en la historia como el inventor del daguerrotipo, fue uno de esos pintores que exploraban nuevas técnicas para crear no solo pinturas de caballete, sino también escenografías para el teatro y la ópera, además de dioramas, panoramas, etc. Es decir, dispositivos diversos para crear la ilusión más perfecta posible, para que el espectador se sintiera inmerso en una escena de batalla o en un jardín mediante pinturas dispuestas a su alrededor en círculo en una habitación a oscuras (en el caso de los panoramas de rotonda), o mediante pantallas transparentes y la combinación de pintura y objetos tridimensionales (en el caso de los dioramas).[32]

Hacía ya mucho tiempo que los pintores utilizaban métodos mecánicos para lograr efectos de parecido y mímesis cada vez más precisos: la cámara oscura ya había sido empleada por los pintores del Renacimiento, tanto en Flandes como en los centros artísticos italianos (Leonardo dejó una famosa descripción de su funcionamiento), y desde el siglo XVIII la cámara clara y el fisionotrazo permitían seguir los contornos de las sombras, proyectar las imágenes en un plano para poder dibujar sobre ellas, etcétera.

La exigencia de semejanza, la permanente búsqueda por parte de los artistas de nuevos métodos para reproducir —e incluso mejorar idealizando un poco— los rasgos del retratado, fue probablemente el motor principal que empujó y estimuló la invención de la fotografía. Gisèle Freund sostenía en su tesis doctoral precisamente esto: el principal impulso hacia la invención de la fotografía fue la proliferación de los retratos que acompañó el ascenso de la burguesía. El retrato ya no sería nunca más prerrogativa exclusiva de los reyes y miembros de la nobleza.

Hacerse retratar —dice Freund— fue uno de esos actos simbólicos por los cuales los individuos de la clase social ascendente hacían visible, a sí mismos y a los otros, su ascensión, y se clasificaban entre aquellos que disfrutaban de la consideración social. Por otra parte, esta evolución transformó la producción artesanal del retrato en una forma cada vez más mecánica de la reproducción de los rasgos humanos. El retrato fotográfico es el último grado de esta evolución.[33]

Cuando se inventó la fotografía, el retrato era la ocupación principal de la mayoría de los pintores, no solo en París. Pero París era, en ese entonces, el centro del mundo del arte, y allí incluso el prestigioso y tradicional ámbito del salón se encontraba inundado de retratos. En ese clima, el pintor Daguerre inventó su dispositivo. Y si bien al principio fue casi imposible tomar retratos por lo prolongado del tiempo de exposición, casi enseguida el rostro humano fue el motivo prácticamente excluyente de las tomas

daguerreanas, desplazando a los primeros paisajes urbanos. El daguerrotipo hacía posible atesorar la propia imagen en el espejo con absoluta confianza en su fidelidad y sin necesidad de una mano experta. La combinación de estos dos factores aceleró y disparó a niveles inconmensurables la revolución provocada por ese invento. El mundo de las imágenes fotográficas (que poco después adquirieron movimiento en el cine) comenzó un proceso de expansión, tanto desde el punto de vista concreto y material (su multiplicación, la catarata de nuevos inventos que fueron haciendo su producción cada vez más anónima, veloz y su difusión más instantánea) como desde una perspectiva teórica y epistemológica. El incontenible avance de la imagen hacia el centro de la vida cultural contemporánea tiene su punto de partida allí: en ese "pacto de credibilidad" del que hablaba Roland Barthes y la fascinación hipnótica que provoca cada nueva vuelta de tuerca hacia la ilusión de "estar ahí" (desde las primeras placas daguerreanas al cine 3D y la realidad virtual). El enigma de esa fascinación se mantiene intacto, aun cuando desde las más diversas disciplinas se siga buscando descifrarlo.

Si bien prácticamente todos los retratos de daguerrotipo fueron destinados al uso privado, encargados por los propios retratados o sus familias, buena parte de ellos se encuentra hoy en nuestros museos históricos.[34] Desde el momento de su fundación, una de las principales preocupaciones de sus directores fue hallar un rostro "verdadero" para aquellos personajes cuya memoria debía ser venerada. Sin embargo, salvo pocas excepciones, hoy son prácticamente desconocidos por el público.

No parece posible pensar fórmulas generales para explicar la persistencia de algunas imágenes en la memoria de comunidades muy amplias a lo largo del tiempo. Hay un aspecto que ha sido simplificado al máximo en este sentido, asociando esa persistencia con su funcionalidad en relación con el poder. No cabe duda de que se trata de un tema de poder, pero ¿qué poder? No solo el de las instituciones estatales, sin duda.

Pensemos, en primer lugar, el de las imágenes: poder de persuasión, poder de provocar emociones, de asociarse libremente a sistemas de ideas complejos, poder de persistir y también capacidad para

sostener distintas formas de poder. Nada está dicho a priori respecto de la fortuna de un artefacto visual; basta con analizar los fracasos para darse cuenta. A la saturación de imágenes (en general retratos) impuesta por regímenes autoritarios, se podrían oponer contraejemplos de imágenes (a menudo también retratos) utilizados clandestinamente y circulando contra los mecanismos del poder instituido, con igual o mayor poder de persistencia. El caso del retrato del Che Guevara realizado por Alberto Korda, como emblema de las juventudes rebeldes en toda América Latina (y aún más allá), es, en este sentido, desde los años sesenta hasta hoy, paradigmático.

Está también la cuestión del tiempo: la capacidad de algunas configuraciones visuales de resultar persuasivas, atractivas, repulsivas, etc., para diferentes públicos y distintas generaciones, de fascinar y provocar nuevas imágenes y palabras que las evoquen, las comenten o las discutan, inspirando discursos que nunca terminan de develar su misterio. Quizá se trata de que, como sostenía Louis Marin, existe una dimensión opaca de las imágenes visuales que las diferencia radicalmente de los signos lingüísticos. Permanecen junto a aquello que representan, nunca se vuelven transparentes para que se vean las ideas a través de ellas. De ahí su poder de permanencia y también su irreductible ambigüedad. Aun cuando solo podamos abordarlas e interrogarlas con palabras, es preciso tener esto en mente a la hora de intentar descifrar una y otra vez su enigma irreductible.

Un camino bastante plausible para hacer ese intento es comparar la propia experiencia frente a una imagen con su primera recepción. Esto es: la reacción de sus primeros espectadores mediada (y muchas veces orientada) por sus condiciones de exhibición, su contexto y su politicidad, los comentarios en la prensa, los textos que la atravesaron, la criticaron, destruyeron o potenciaron cuando fue exhibida por vez primera. Este es el camino que han seguido los ensayos que reúno en este libro: el análisis de aquellos retratos de héroes y próceres latinoamericanos que han impactado en muchas generaciones de niñas y niños, ciudadanas y ciudadanos adultos, procurando comprender cómo se fueron instalando en el imaginario colectivo, cómo fueron concebidos y recibidos, qué hay en ellos de poderoso y persistente para hacerlos triunfar sobre otras imágenes

del mismo personaje histórico.

En el largo proceso de elaboración de este libro, fui sumando muchas deudas de gratitud que están detalladas en cada uno de los capítulos. Pero, en general, debo un especial agradecimiento a Natalia Majluf, quien me invitó a integrar el proyecto que dirigió desde 2008 sobre el retratista de tiempos de la Revolución José Gil de Castro, con el generoso apoyo de la Fundación J. Paul Getty (y en especial de su directora Joan Weinstein) junto a Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki en Perú, Roberto Amigo, Néstor Barrio, Fernando Marte en Argentina, Juan Manuel Martínez y Carolina Ossa en Chile. También a Griselda Pollock, directora del Centre for Cultural Analysis Theory and History en la University of Leeds; a Jacques Poloni-Simard, director del seminario "Axe Americanité - Americanisation" en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París; a Gerhard Wolf, director del Kunsthistorisches Institut de Florencia; a Mario Sartor, catedrático de Historia del Arte Latinoamericano en la Università degli Studi di Udine, quienes me invitaron a fructíferas estadías de investigación y me brindaron la oportunidad de participar en seminarios y discusiones de estos temas con notables colegas. A Rita Eder, Fausto Ramírez, Renato González Mello, Angélica Velázquez Guadarrama, Deborah Dorotinsky, María José Esparza Liberal, de la Universidad Autónoma de México; a Carmen Fernández Salvador, de la Universidad de San Francisco de Quito; a Gloria Cortés Aliaga y Catalina Valdés, en Chile, y a muchas y muchos otros colegas y amigos de universidades de Argentina, Uruguay, Brasil, Chile donde tuve la oportunidad de dictar cursos y conferencias y discutir sobre estos temas. A Ariadna Islas y Ernesto Beretta, directora y curador del Museo Histórico Nacional de Uruguay, por invitarme a colaborar en la exposición del centenario Un simple ciudadano, José Artigas, en Montevideo. Quiero expresar un especial agradecimiento a Carolina Vanegas Carrasco, con quien encaramos la investigación y curaduría de la exposición Pintores en tiempos de la Independencia. Figueroa / Gil de Castro / Espinosa, en el Museo Nacional de Colombia; con ella comparto desde hace años la cátedra de Historia del Arte Latinoamericano del Siglo XIX, y generosamente ha leído y comentado conmigo varios de los

capítulos de este libro. A Milena Gallipoli, quien ha colaborado con gran dedicación y acierto en la corrección de los textos y la edición de las imágenes. A Martina Idiarte, por su inestimable ayuda en la revisión y el ajuste formal de los textos.

Agradezco también a la dirección y a los equipos de investigación de los museos y las bibliotecas de varias naciones latinoamericanas, sobre todo: Museo Histórico Nacional, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes y Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay; Museo Histórico Nacional, Museo de Bellas Artes y Palacio Cousiño de Chile; Galería de Arte Nacional, Museo Michelena, Museo del Palacio Federal de Venezuela; Museo de Arte de Lima y Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú; Casa de la Libertad en Sucre, Museo Histórico y Dirección de Conservación y Patrimonio de Bolivia; Museo Nacional de Bellas Artes y Museo Histórico Nacional de Argentina, en especial a José Antonio Pérez Gollán (1937-2014), a quien siempre extrañaremos, y a su actual director Gabriel Di Meglio, a Clara Sarsale, su coordinadora general, y a sus generosos equipos de investigación. A los directores y a los equipos de investigación del Archivo General de la Nación de Argentina, de Chile, de Venezuela, de Colombia, de Uruguay, en fin… a las amigas y los amigos historiadores, funcionarios, artistas, investigadores que han colaborado generosamente conmigo a lo largo de estos años y que se encuentran en los agradecimientos de cada uno de los capítulos.

Y como siempre, desde hace tantos años, el agradecimiento a los amores de mi vida: Juan, las hijas y los hijos, las nietas y los nietos y el bisnieto.

[1] Georges Didi-Huberman, Ante el tiempo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 12.

[2] Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” [1939], en Sobre la fotografía, Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 98, 106 y 107.

[3] Víctor Mínguez, La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica,

2013. Véase también Gustavo Tudisco, “Un rey en Buenos Aires: Carlos II de España y la imagen del poder”, capítulo 31 de la serie de videos Una obra, una mirada, producción general de Marta Penhos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2021, disponible en línea: <www.youtube.com>.

[4] Su obra más importante, El arte de conocer a los hombres por la fisonomía (1775-1778), fue muy admirada y difundida por Johann Wolfgang von Goethe y traducida a varios idiomas.

[5] Véase Ludmilla Jordanova, Defining Features. Scientific and Medical Portraits, 1660-2000, Londres, Reaktion y The National Portrait Gallery, 2000.

[6] Respecto de la construcción de la figura del héroe en las sociedades modernas, véase Pierre Centlivres, Daniel Fabre y Françoise Zonabend (dirs.), La fabrique des héros, París, La Maison des Sciences de l’Homme, Ministère de la Culture, 1999; para la construcción de una imaginería heroica en América Latina, véanse también Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), La construcción del héroe en España y México (1789-1847), Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2003, y Laura Malosetti Costa, “Style et fonction des portraits des héros de l’Indépendance en Amérique latine”, en Nuevo Mundo Mundos Nuevos, coloquio “Peuples et héros. La production artistique des imaginaires américains”, 2014, disponible en línea: <doi.org>.

[7] Louis Marin, Le portrait du Roi, París, De Minuit, 1981. Véase, en este sentido, Natalia Majluf, “De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)”, en Histórica, vol. 37, núm. 1, 2013, pp. 73-108, disponible en línea: <revistas.pucp.edu.pe>.

[8] Benedict Anderson, Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

[9] Gerhard Wolf, “Vera Icon”, en Reinhard Hoeps (ed.), Handbuch der Bildtheologie, vol. III: Zwischen Zeichen und Präsenz, Paderborn, Ferdinand Schöning, 2014, pp. 419-466. Véase también Hans Belting, Antropología de la imagen, Buenos Aires, Katz, 2007.

[10] Para acceder a las imágenes véase Comisión Presidencial para la Planificación y Activación del Proceso de Investigación Científica e Histórica, Sobre los Acontecimientos Relacionados con el Fallecimiento de El Libertador Simón Bolívar y el traslado a la Nación de sus restos mortales, Informe sobre la reconstrucción facial 3D de El Libertador Simón Bolívar, Caracas, 2012, disponible en línea: <albaciudad.org>.

[11] Véanse, por ejemplo, Laura Malosetti Costa, "¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia", en Crítica Cultural, vol. 4, núm. 2, diciembre de 2009, pp. 111-123; "Style et fonction…", op. cit.; "Fronteras nacionales y fortuna crítica de José Gil de Castro", en Natalia Majluf (ed.), José Gil de Castro. Pintor de libertadores, Lima, Museo de Arte de Lima, 2014, pp. 64-98, y "Artigas: imagen y palabra en la construcción del héroe", en Un simple ciudadano, José Artigas, Montevideo, Museo Histórico Nacional, 2014, pp. 255-288.

[12] Véanse Lilia Ana Bertoni, Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, y Carolina Carman, Los orígenes del Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Prometeo, 2013.

[13] Véanse Fausto Ramírez Rojas, "Hidalgo en su estudio: la ardua construcción de la imagen del Pater Patriae mexicano", en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), op. cit., pp. 189-209; Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, "José Olaya", en Natalia Majluf (ed.), José Gil de Castro, op. cit., pp. 388-393; Maraliz de Castro Vieira Christo, "A recusa ao herói despedaçado: o esquecimento do cuadro 'Tiradentes esquartejado'", en Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2007, pp. 407-421, y Carolina Vanegas Carrasco, "Usos de la memoria de Policarpa Salavarrieta en Colombia", en Passés Futurs, núm. 2, diciembre de 2017, disponible en línea: <www.politika.io>.

[14] La Nouvelle Histoire francesa brindó un nuevo lugar a las imágenes, monumentos y artefactos visuales como espacios de memoria y fuentes para la historia. Véase Pierre Nora (dir.), Les lieux de mémoire, 3 vols., París, Gallimard, 1984, 1986, 1992. En

Argentina, AAVV, Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

[15] Algunos ejemplos notables en este sentido son las investigaciones reunidas en el catálogo de la exposición El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte, México, Museo Nacional de Arte, 2010, con aportes de Jaime Cuadriello, Fausto Ramírez y otros. En Perú, un texto fundamental de Natalia Majluf, "Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú 1820-1825", en Ramón Mujica Pinilla (coord.), Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana, Lima, Banco de Crédito, 2006, pp. 203-241. Entre 2008 y 2010, Majluf dirigió un proyecto de investigación financiado por la Getty Foundation, que integré junto con otros investigadores de Perú, Chile y Argentina: "José Gil de Castro. Cultura visual y representación, del antiguo régimen a las repúblicas sudamericanas".

[16] Véase, por ejemplo, en Argentina: María Lía Munilla Lacasa, Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2013; en Perú: Pablo Ortemberg, Rituales del poder en Lima (1735-1828). De la monarquía a la república, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014; en Colombia: Juan Ricardo Rey Márquez, "Nacionalismos aparte: antecedentes republicanos de la iconografía nacional", en Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario, Bogotá, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2010.

[17] Exposición La paleta del Restaurador. Rosas y el rojo punzó, curaduría de María Lía Munilla Lacasa, Museo Histórico de Buenos Aires "Cornelio de Saavedra", 5 de octubre de 2019 a 31 de marzo de 2020.

[18] Carlos G. Vertanessian, Juan Manuel de Rosas. El retrato imposible. Imagen del poder en el Río de la Plata, Buenos Aires, Reflejos del Plata, 2017.

[19] José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa, "Una palabra equivale a mil imágenes. Polisemia, grandeza y miserias de las representaciones visuales", en Concreta, núm. 00, noviembre de

2012, pp. 6-13.

[20] Desde la década de 1990, Burucúa ha dictado cátedras y cursos universitarios, dirigido tesis, publicado libros y artículos fundamentales que lo han ubicado como un referente mundial en los estudios de la imagen en clave warburgiana. En 2003, propuso una mirada crítica sobre el legado de Warburg en Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003. En tiempos más recientes, la obra de Aby Warburg se volvió objeto de innumerables estudios y análisis críticos. En 2010, se publicó una traducción al español de su Atlas Mnemosyne (Madrid, Akal). En México tuvo lugar el simposio internacional "Warburg en/sobre América: translaciones y proyección", organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), del 6 al 8 de septiembre de 2017.

[21] Louis Marin, Des pouvoirs de l'image. Gloses, París, Seuil, 1993, pp. 9 y 10. Salvo indicación de lo contrario, todas las traducciones citadas a lo largo de este libro me pertenecen.

[22] Griselda Pollock, Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art, Londres y Nueva York, Routledge, 1992 [trad. esp.: Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte, Buenos Aires, Fiordo, 2013].

[23] Emiliano Zapata después de Zapata, curaduría de Luis Vargas Santiago, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Palacio Nacional de Bellas Artes, México, 2019. La exposición tuvo lugar del 27 de noviembre de 2019 al 16 de febrero de 2020. Respecto de la polémica, que creció exponencialmente en la prensa y en las redes sociales a raíz de la solicitud de retirar una de las obras exhibidas, véase por ejemplo: "Morelos pide retirar obra de Emiliano Zapata afeminado del Palacio de Bellas Artes", en National Geographic, 10 de diciembre de 2019, disponible en línea: <www.ngenespanol.com>.

[24] Hans Belting, op. cit.

[25] A este asunto está dedicada la reciente publicación del tomo XVIII de Temas de la Academia, El arte en el espacio público, coord.

de Marta Penhos y José Emilio Burucúa, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2021, disponible en línea: <www.anba.org.ar>.

[26] Michel de Certeau, La cultura en plural, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999; Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, "Centro e periferia", en Giovanni Previtali (ed.), Storia dell'arte italiana, vol. I: Questioni e metodi, Turín, Einaudi, 1979, pp. 283-352.

[27] Thomas Crow, Modern Art in the Common Culture, New Haven y Londres, Yale University Press, 1996 [trad. esp.: El arte moderno en la cultura de lo cotidiano, Madrid, Akal, 2002].

[28] "Notas artísticas", en La Nación, 8 de julio de 1895.

[29] Laura Malosetti Costa, "Arte e historia. La formación de las colecciones públicas en Buenos Aires", en Américo Castilla (comp.), El museo en escena. Política y cultura en América Latina, Buenos Aires, Paidós y Fundación Teoría y Práctica de las Artes, 2010, pp. 71-88.

[30] María Inés Rodríguez Aguilar y Miguel Ruffo, "Entre originales y copias. El caso del Museo Histórico Nacional", en Original - copia… original? III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes - XI Jornadas CAIA, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2005, pp. 91-102.

[31] Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 22. La cuestión del tiempo en relación con el arte y la historia es discutida aquí por Didi-Huberman colocando los estudios de la imagen (y su anacronía inherente) en el centro del debate. Se remonta a la herencia en buena medida soslayada de Aby Warburg y Walter Benjamin para sostener el estatuto de la imagen como fuente y artefacto cultural definido por su condición anacrónica. Véase también sobre la teoría de la imagen de Aby Warburg y su relación con el pensamiento de Benjamin: José Emilio Burucúa, op. cit.

[32] Bernard Comment, Le XIXe siècle des panoramas, París, Société Nouvelle Adam Biro, 1993. En uno de sus apuntes sobre la fotografía, Walter Benjamin dice que Daguerre dio a conocer su invento muy poco después de que su estudio de panoramas se

incendiara.

[33] Gisèle Freund, La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique, París, La Maison des Amis des Livres, 1936, pp. 11 y 12 [trad. esp.: La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX. Ensayo de sociología y de estética, Buenos Aires, Losada, 1946].

[34] El catálogo razonado publicado por la Fundación Antorchas en 1995 registra 242 daguerrotipos en las colecciones de solo dos instituciones argentinas: el MHN y el Complejo Museográfico Enrique Udaondo de Luján.

I

Francisco de Miranda

A Arturo Michelena

¡Si parece que está vivo!
Que el pincel vertió con gloria
toda la hiel de su historia
en el rostro pensativo.
Vive allí el noble cautivo
con trágica eternidad:
Tanto que mueve en verdad
a pedirle a Michelena
que rompa la vil cadena
y lo ponga en libertad.

TOMÁS IGNACIO POTENTINI,

"Miranda en la Carraca" (1896)

EN 1998, la Galería de Arte Nacional (GAN) de Venezuela realizó una gran exposición en homenaje al pintor Arturo Michelena (Valencia, Venezuela, 1863-Caracas, 1898) en el centenario de su

muerte.[1] Tuve oportunidad de ver allí una impactante y muy teatral puesta en escena de un cuadro extraordinario: Miranda en la Carraca se exhibía inmerso en una escenografía que recreaba el interior de la prisión representada en la pintura, iluminada de un modo dramático, a la cual los espectadores solo podíamos acceder "espiando" aquel espacio cerrado (lámina 1). Debo confesar que me resultó fascinante esa recreación del estilo de exhibición de los panoramas y dioramas tan difundidos en las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX.[2]

Ese impacto incentivó esta pesquisa que, por cierto, no ha sido sencilla, pues desde su primera exhibición en 1896 hasta hoy este cuadro ha inspirado innumerables análisis, textos críticos e investigaciones eruditas en Venezuela, considerado desde el momento mismo de su primera puesta en escena como una pieza fundamental del arte nacional.[3] Miranda en la Carraca es una de esas (pocas) obras de asunto histórico del siglo XIX que no perdieron interés, ni para el gran público, que se fascina de nuevo frente a ellas, ni para historiadores y críticos, que vuelven cada tanto a estudiarlas y comentarlas desde diferentes perspectivas, como si hubiera en ellas un resto, un enigma siempre indescifrado.

Para empezar, una breve semblanza de Francisco de Miranda (Caracas, 1750-Cádiz, 1816), un personaje fundamental del proceso independentista americano, casi ausente en los programas de enseñanza y en la ritualidad escolar en el Cono Sur de América.

Hijo de un comerciante canario que había hecho fortuna con la venta de telas en Caracas (siempre sospechado por la élite criolla y despreciado como "blanco de orilla"), Miranda llegó a ser el intelectual más influyente y el combatiente más cosmopolita en los orígenes de la emancipación de la América hispana.[4]

Tras haber peleado para el rey de España en el norte de África (1774-1775), luchó en las guerras de independencia estadounidense (1783-1784) y en la Revolución Francesa (1791-1793). Como se ha enfatizado desde sus primeras biografías, es el único latinoamericano cuyo nombre se encuentra grabado en el Arco de Triunfo de L'Étoile como héroe militar de la Revolución y el Imperio napoleónico.[5]

Más de diez años después de ese largo periplo, tras haber viajado incansablemente por toda Europa utilizando seudónimos y documentos falsificados, vigilado y perseguido por la Inquisición, Miranda encabezó en 1806 una frustrada revolución libertadora en su patria de origen, a bordo de un bergantín que contrató en Nueva York y que rebautizó con el nombre de su hijo nacido en Londres (Leander). Tras un primer intento frustrado en abril de 1806 en el puerto de Ocumare, el 1º de agosto de ese año desembarcó en la costa de Coro (actual estado de Falcón, Venezuela) con una flota ampliada gracias al apoyo de Thomas Hislop, gobernador británico de la isla de Trinidad. Desde allí intentó infructuosamente sublevar a sus coterráneos, izando una bandera tricolor diseñada por él y adoptada más tarde como bandera de Venezuela. Tras su regreso en 1808 a Londres, fue reconocido como mentor y guía por los jóvenes que lideraron el proceso independentista hispanoamericano: Simón Bolívar, Andrés Bello, José de San Martín, Bernardo O'Higgins, Antonio Nariño, entre ellos. En Londres publicó el periódico El Colombiano entre marzo y mayo de 1810. Unos meses más tarde (ya con 60 años de edad), encabezó, convocado por Simón Bolívar, un segundo intento revolucionario y al año siguiente llegó a ser, por un muy breve lapso, general en jefe de Tierra y Mar de la Confederación de Venezuela. Vencido al poco tiempo, sospechado, traicionado, en 1812 Miranda fue encarcelado y enviado a España, donde murió luego de cuatro años de encierro en diversas prisiones, en el Arsenal de la Carraca en la costa de Cádiz. Sus restos, perdidos en una fosa común, no pudieron ser identificados ni repatriados a Venezuela.[6]

Pero a esta biografía extraordinaria (aquí muy sumariamente evocada) debe sumarse la envergadura de su pensamiento filosófico y político. Concibió un proyecto gigantesco que anotó de manera pormenorizada en sus diarios y para el que pasó su vida procurando adhesiones en un mapa muy vasto: una única unidad política, una inmensa Colombeia que abarcara de México a Tierra del Fuego.[7]

PRIMEROS RETRATOS

En Colombeia, el gigantesco archivo que Miranda atesoró y llevó consigo a lo largo de su vida, había un único retrato. Se trata de un grabado de su rostro en perfil de medalla, idealizado al modo neoclásico, con aspecto estatuario sobre todo en el tratamiento del cabello y el paño que rodea su cuello emulando una toga (lámina 2). La apariencia marmórea de su perfil se inscribe en la ilusión de tridimensionalidad que presenta toda la pieza: sobre un fondo que imita la textura de un muro, el retrato está ubicado en un nicho enmarcado de forma oval, apoyado sobre una espada, todo ello simulado mediante sutiles efectos de claroscuro. El nicho ovalado está iluminado de modo que el rostro aparece abriendo paso a la luz sobre las tinieblas; en ese espacio, se lee su nombre: MIRANDA, y a sus espaldas flota en el aire, como un símbolo de sus convicciones, un pequeño gorro frigio. Fue realizado en 1793 por Charles-Étienne Gaucher y tiene un claro carácter celebratorio de su participación militar en la toma de Amberes, cuyo nombre puede leerse bajo una vista de la ciudad y en una tipografía aún más visible que el nombre del retratado.[8] Se supone que ese grabado habría sido hecho a partir de un óleo perdido del artista Jean-Jacques-François Le Barbier.[9] Fue este un modo habitual de representar la gloria en los grabados de fines del siglo XVIII.[10] Respecto de su verosimilitud, recordemos que Pierre Francastel observaba que el retrato neoclásico del héroe debía hacer visibles sus virtudes y, en esa ecuación de belleza y moral, no es totalmente idealizante: “Desciende del tipo, que aporta la situación social, hasta la determinación del carácter individual”.[11]

Evidentemente, el general Miranda apreció y se vio identificado con aquella imagen gloriosa de sí mismo. No solo lo preservó entre los papeles de su archivo, sino que además había decidido publicarlo: estaría en la portada de su Jugement du General Miranda, en dos tomos, que tras diecinueve meses de prisión en La Force pensaba hacer público en una tirada de mil ejemplares. Llegó a imprimirlo el inglés John Hurford Stone, pero se vio obligado a quemar toda la edición antes de su publicación.[12]

Una versión ligeramente modificada de ese grabado, despojada de atributos simbólicos, fue publicada por Arístides Rojas en 1889 en su compilación de los escritos de Miranda sobre su actuación en la Revolución Francesa. Desde entonces, fue esta la fuente principal de numerosas representaciones posteriores.

Otro de los retratos para los que posó Miranda fue hecho en la isla de Barbados en 1806 por un dibujante inglés que no lo firmó pero escribió una extensa leyenda al pie:

GENERAL MIRANDA

Una precisa semejanza tomada en Barbados.

El General Miranda llegó a Barbados en el buque armado Leander bajo Colores Americanos el 7 de junio de 1806. Zarpó de Barbados a Trinidad en el Leander con la balandra contratada Trimmer bajo Convoy de Su Honorable Majestad Lilly y el bergantín de armas Express. 20 de junio de 1806.[13]

Fue publicado apenas tres meses más tarde en Londres por William Holland, quien con la misma caligrafía, aunque en tamaño más pequeño, firmó y fechó su grabado sin consignar el nombre del retratista: “Londres, publicado el 21 de octubre de 1806 por William Holland” (lámina 3). Aquel publicista inglés era ya célebre por sostener ideas radicales y publicar a los caricaturistas más mordaces, había sufrido prisión en 1793 por “subversión” y sorteaba la censura utilizando diversos seudónimos.[14] Un impreso coloreado a mano, por otra parte, era un objeto raro y caro a comienzos del siglo XIX. ¿Quiénes habrían sido los destinatarios o comitentes de esta imagen?[15]

Representa a Miranda en Barbados en el interregno entre su frustrado desembarco en Ocumare en abril y su segundo intento desafortunado en Coro en agosto de ese año. No parece una imagen gloriosa ni celebratoria. No sabemos cómo fue su circulación en Londres, pero por alguna razón (inmediatez o pretensión de

autenticidad) no hubo intervención tipográfica alguna sobre ese dibujo, y su texto manuscrito se reprodujo con la apariencia con la que había salido de manos de aquel dibujante anónimo de Barbados.

El tono del texto y el aspecto del retratado parecen revelar un delicado equilibrio entre la precisión documental, el apoyo político y hasta una muy sutil ironía respecto de aquel hombre añoso y corpulento (a sus 56 años, presentaba una imagen agobiada y envejecida), empecinado en su ambicioso proyecto que el texto desplegaba como un asunto personal.

Otra vez su apariencia se exhibía en perfil de medalla, el preferido por entonces para lograr "exacta semejanza", a menudo con ayuda de la sombra proyectada. En este caso, se eligió el perfil derecho, de modo que la figura se orienta en sentido inverso al grabado de Gaucher: podría decirse que mira "hacia atrás", rodeado de nubes sombrías. Este grabado expone un interesante enigma en los símbolos que se destacan sobre la cabeza de Miranda: en vez del gorro frigio que acompañaba su imagen en 1793, flotan sobre su cabeza una corona con un orbe en su diseño (la nota de color más llamativa en la lámina), tal vez una alusión a la vastedad de sus ambiciones políticas, y un poco más arriba una estrella de seis puntas, que podría interpretarse en clave masónica.[16] Esto último puede contribuir a explicar el carácter y la razón de ser de esta extraña lámina. La pertenencia de Miranda a la masonería y su rol en la creación de sociedades secretas ha merecido, también, una amplísima atención entre los historiadores desde el siglo XIX.[17]

Asimismo este perfil sirvió de base para representaciones posteriores. En 1900, fue descripto en A Catalogue of Engraved Portraits of Celebrated Personages, de Walter V. Daniell, como "Miranda (Francis). Spanish American general, d. 1816, coloured, 'an accurate likeness taken at Barbados', 8vo., scarce, 5s." [Miranda (Francisco). General hispanoamericano, m. 1816, coloreado, "una exacta semejanza tomada en Barbados", 8vo., escaso, 5s.].[18] Pero ya se conocía en Venezuela cuando en 1896 se celebró en Caracas la apoteosis de Miranda, como veremos. El Cojo Ilustrado publicó los dos grabados que acabamos de comentar en su edición dedicada a esa celebración en julio de 1896.

No son estos, sin embargo, los únicos retratos tomados en vida de Miranda que conocemos hoy. Sin duda, el más interesante de ellos fue el encargado por Johann Caspar Lavater luego de su encuentro con Miranda en 1788 (lámina 4).

Así lo refiere Miranda en su Diario de viajes, el 6 de septiembre de 1788: "Vino Lavater afuera a pedirme el favor de que le permitiese tomar mi retrato. No pude negárselo, y me pidió la hora en que podía venir el pintor. Le dije que a las 7 am y me despedí. […] Vino a las siete en punto el pintor de Lavater, y en menos de una hora y media concluyó el retrato (en una especie de pastel) de un pie de grande y bastante parecido".[19]

Tampoco se conoce su autoría, aunque se atribuye al dibujante J. L. Lips. Fue descubierto por el historiador y diplomático venezolano Caracciolo Parra Pérez en la segunda década del siglo XX en el Archivo Lavater, en la Biblioteca Nacional de Austria, quien luego lo dio a conocer en una publicación de 1925.[20] El dibujo (grafito sobre un papel de color azulado) presenta el mismo perfil izquierdo del grabado de Gaucher, aunque un poco rotado hacia el espectador, en tres cuartos, a fin de hacer más visible la expresión de su mirada. Evidentemente, se trata de un estudio minucioso con el objeto de brindar al sabio —quien había sentido por Miranda un particular interés y admiración— una imagen lo más fidedigna posible. Aquel filósofo y teólogo protestante, hijo de médico, amigo del pintor Johann Heinrich Füssli y de Johann Wolfgang von Goethe, se había hecho célebre unos años antes por la publicación (traducida en poco tiempo a varios idiomas) de su teoría fisiognómica: era posible —según él— no solo deducir todas las facetas de la personalidad de un individuo a partir de la observación de su rostro y sus expresiones, sino también advertir en algunas personas un perfeccionamiento moral que las iba acercando a la esfera divina.[21] La nariz sobre todo, también el lóbulo de las orejas, la forma de la frente, la expresión de los ojos y la boca, todo ello eran datos "infalibles" para confirmar lo que se sabía de antemano y se proyectaba "científicamente" sobre aquellos datos visuales. En su archivo, Lavater preservó y anotó comentarios de miles de retratos de personajes que le resultaron —por una razón u otra— dignos de su atención en la confirmación de sus teorías sobre el rostro humano.[22] Según consigna Alfredo Boulton, esta

observación de Lavater fechada en 1793 acompañaba el retrato de Miranda en su archivo:

Miranda el Americano

¡Señor todopoderoso! ¡Tu vida es el ímpetu!

Miras más allá de las reconditeces del alma.

¿Quién como tú en la penetración?

¿Quién más generoso?

¿Quién descubre de tal modo la flaqueza del débil?

¿Quién la tremenda pujanza?

De cuánta firmeza, cuánto vigor, cuánto orgullo, cuánto valor, te ha donado la naturaleza.[23]

Entre los materiales digitalizados del Archivo Lavater, se encuentra una nota fechada el 11 de noviembre de 1795 dirigida al general Miranda:

Yo no esperaba el honor y el placer de recibir por mano de Custine Sabran una carta de Miranda. […] hombre que no pude jamás olvidar.

¡Qué alma la buena Custine a quien la providencia ha honrado por tantas desgracias!

Y usted, hombre enérgico. Usted se sostiene todavía en los torbellinos de las Revoluciones, de intrigas y cábalas.

¡Permanezca siempre siendo usted mismo, y será usted siempre

grande e inmóvil!

[…]

Usted tendrá mil amigos más fuertes, pero ninguno más fiel admirador que yo.[24]

La atención y la admiración de Lavater hacia Miranda no son un dato menor al considerar esos primeros retratos y toda su deriva posterior. En todos ellos, prevalece un interés por fijar sus rasgos con la mayor precisión posible. Son perfiles, el tipo de imagen que se difundió en aquel ardiente deseo de verdad en la representación del rostro humano, valiéndose incluso de artilugios mecánicos como la cámara oscura o el fisionotrazo antes de la invención de la fotografía. Una ecuación apenas distinguible de mímesis e idealización nos brindan las imágenes creadas en vida de Miranda, con dos de las cuales, al menos, se mostró satisfecho.

En 1959, en su discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia de Venezuela, que ya hemos citado, Boulton presentó un sorprendente hallazgo que lo llenó de entusiasmo pero que resultó un fraude: a través de Manuel Bustillo, marchand cubano residente en Nueva York, había adquirido otro perfil (también anónimo) de Francisco de Miranda pintado a la acuarela, que el iconógrafo ubicaba cronológicamente entre 1806 y 1809 (lámina 5). Provenía supuestamente de un anticuario estadounidense cuya identidad nunca se reveló, y a su vez Bustillo afirmaba que había pertenecido a la colección del explorador e historiador Hiram Bingham (1875-1956), quien había hecho pública la existencia de Machu Picchu en 1911. Pese a no disponer de ninguna fuente documental que lo validara, ese retrato entusiasmó muchísimo a Boulton, quien consideró que era esa la imagen más verdadera de Miranda. Incluso fue la elegida para ilustrar la tapa de la importante publicación de escritos de Miranda: América espera, por la Biblioteca Ayacucho en 1982, evidentemente a partir de su criterio.

Las investigaciones de Beatriz González en Colombia y de Carlos F. Duarte en Venezuela revelaron la estafa de la que Boulton había

sido víctima: se comprobó a partir de la declaración de autoría de varias de aquellas miniaturas (encargadas por Manuel Bustillo) por parte de la artista italiana Marisa Viassone en 1965. Sus testimonios fueron evidencia suficiente para desestimar como falso ese retrato que tanto había entusiasmado al iconógrafo.[25]

Bastante más tarde, tras un largo período de permanentes conflictos internos e inestabilidad política que siguieron a la muerte de Miranda, comenzó a recuperarse en Venezuela la memoria de aquel libertador que no había llegado a serlo. Se hicieron algunos retratos derivados más o menos fieles a aquellos primeros perfiles, más o menos creativos, en cuyo análisis no me detendré aquí: desde el de George Rouget (1835, Palacio de Versalles), pasando por el de Juan Lovera (1838, Consejo Municipal de Caracas), hasta el de Lewis B. Adams (ca. 1844, colección Alcaldía del Municipio Libertador) —quien habría consultado e incluso tomado como modelo las facciones de un hijo de Miranda—.[26]

Pero toda esa iconografía fue apenas conocida y difundida en grabados hasta que comenzó, a fines del siglo XIX, el culto a Miranda en Venezuela y la realización de grandes obras en su homenaje. Y veremos que, tal como ocurrió en Uruguay con Artigas, hubo un retrato que, sin ajustarse a los modelos preexistentes, prevaleció sobre todos los otros.

LA APOTEOSIS DE MIRANDA

A lo largo del último tercio del siglo XIX, en varias naciones latinoamericanas hubo militares al frente de gobiernos fuertes y de economía próspera que encararon con mayor o menor energía la tarea de crear iconografías nacionales y —en el mismo gesto— glorificarse a sí mismos.

Su integración a un orden mundial (y división internacional del trabajo) como naciones exportadoras de materias primas y mercados para la industria europea derivó en una nueva prosperidad económica. La crisis de la llamada Segunda Revolución Industrial a mediados del siglo también transformó a las capitales, que recibieron inmensos contingentes de inmigrantes europeos.

Aun cuando en cada una de ellas se vivieron historias diferentes, en ese momento hubo en varias naciones del subcontinente una serie de procesos —en apariencia independientes— de pacificación y organización nacionales, con liderazgos fuertes, conservadores y a la vez liberales en lo económico: el del general Porfirio Díaz en México (cuya presidencia ininterrumpida fue de 1884 a 1911), el general Julio A. Roca en Argentina (1880-1886 y 1898-1904), los generales Lorenzo Latorre (1876-1880) y Máximo Santos (1882-1886) en Uruguay, Rafael Núñez en Colombia (1880-1882, 1884-1886/1887 y 1892-1894), entre otros. En Venezuela, fueron los generales Antonio Guzmán Blanco (1870-1877, 1879-1884 y 1886-1888) y Joaquín Crespo (1884-1886 y 1892-1898).[27]

Guzmán Blanco es un ejemplo paradigmático de aquellos generales devenidos presidentes, que se autocelebraron a la vez que construían sus panteones de “padres fundadores”. La moneda que hizo acuñar Guzmán Blanco para conmemorar el centenario del nacimiento de Bolívar en 1883, anteponiendo su perfil al del Libertador, resulta más que elocuente en este sentido (figura I.1).[28]

Bajo su mandato, se enviaron becarios a estudiar pintura y escultura

en Europa, se celebraron las primeras exposiciones de arte e industria en el país y se encargaron importantes obras de arte con fines conmemorativos y patrióticos.[29] Pero la saga de su propia estatuomanía analizada en detalle en el ya clásico estudio de Roldán Esteva-Grillet es francamente espectacular: durante su primer período de gobierno (el Septenio, 1870-1877), dos monumentos con su efigie en bronce —uno ecuestre y otro pedestre — fueron encargados al escultor Joseph Bailly[30] y fundidos en Filadelfia por Robert Wood. Se erigieron en el espacio público en la ciudad de Caracas en 1875 en la celebración de su propia apoteosis y enseguida fueron apodadas con sarcasmo como el Saludante y el Manganzón. A fines de 1878, una asamblea constituyente decretó la demolición e inutilización de esos monumentos. Las estatuas se quitaron de sus pedestales, pero evidentemente no se inutilizaron, pues al año siguiente, tras el regreso del general de París para comenzar su segundo mandato (el Quinquenio, 1879-1884), no solo las estatuas fueron emplazadas de nuevo en su lugar original, sino que incluso Guzmán Blanco publicó un bando en el que figuraba la lista de los enemigos políticos que las habían derribado y de los (pocos) amigos que le habían sido fieles.[31]

Sin tanta controversia y despliegue de vanidad pública, los generales Roca en Argentina, Santos en Uruguay y Crespo en la misma Venezuela se hicieron retratar o bien fueron homenajeados por funcionarios aduladores con cuadros de paradas militares, retratos ecuestres y otros ejemplos de grandilocuencia patriótico-militar. A su vez, estos homenajes autocelebratorios se inscribieron en la reivindicación y el homenaje a los héroes libertadores de América —Bolívar, San Martín, O'Higgins, Artigas, Sucre, Miranda —, de cuya gesta se estaban escribiendo relatos más o menos definitivos tomando distancia de una historia turbulenta que había llevado a su mayoría a morir en el exilio, el destierro o la cárcel. Se repatriaron los restos de aquellos próceres, se organizaron fastuosos homenajes públicos y se construyeron historias nacionales para la educación de los nuevos ciudadanos.

FIGURA I.1. Moneda de conmemoración del centenario del nacimiento de Simón Bolívar (1883), Banco Nacional de Venezuela, Caracas.

Tanto Guzmán Blanco como Crespo fueron atentos y muy activos comitentes y promotores de obras conmemorativas. Y hubo un grupo extraordinario de artistas venezolanos que recibieron becas, requerimientos oficiales y realizaron grandes composiciones históricas: Martín Tovar y Tovar en primer lugar, a quien le encargaron las grandes decoraciones del Salón Elíptico del Palacio Federal en Caracas; luego Emilio Mauri, Antonio Herrera Toro, Cristóbal Rojas y Arturo Michelena fueron los más destacados pintores en aquellas décadas.

La cultura impresa difundía las ideas y los debates y también las imágenes. Las obras de arte produjeron acontecimientos públicos, algunos de gran impacto y envergadura. Las imágenes persuadieron, conmovieron, educaron la sensibilidad y a menudo viajaron de una ciudad a otra. Pinturas y esculturas fueron pensadas como un atributo y a la vez una herramienta de la civilización.[32] Esas décadas finales del siglo XIX resultaron, en las naciones latinoamericanas, el gran momento de los pintores nacionales, quienes fueron enviados a formarse a Europa y a su regreso recibieron pedidos y fundaron escuelas locales. No ocurrió lo mismo con la escultura: aun cuando se vivió una era de estatuomanía, los

primeros monumentos fueron, con pocas excepciones, encargados a artistas y fundidores europeos o estadounidenses.

La apoteosis de Bolívar en el centenario de su nacimiento llevó varios años de organización y tuvo una dimensión espectacular y compleja. A último momento, sin embargo, Miranda fue incluido en ella. El 2 de abril de 1883, en el marco de esas celebraciones, Guzmán Blanco firmó un decreto ordenando la realización de una estatua de bronce del generalísimo Miranda "a escala uno y un tercio del tamaño natural" para ubicarla en la plaza del Panteón Nacional.[33] El relevamiento de fuentes documentales y hemerográficas de José María Salvador González revela la velocidad asombrosa con que se llevó adelante el encargo del modelado y fundición del monumento que debía inaugurarse (y así se hizo) el 23 de julio, a poco más de tres meses de aquel decreto. La ceremonia solemne, presidida por Guzmán Blanco y todo su gabinete acompañados por "una multitud", tuvo lugar en la víspera del natalicio de Bolívar, reforzando así el rol de Miranda como "precursor" del Libertador y destacando en el elogio del héroe la "generosidad" como principal virtud.[34]

La celebración del centenario de Bolívar en 1883 fue un hito muy importante, con una agenda nutrida que incluyó, además del levantamiento del monumento, desfiles y paradas militares, ofrendas florales, veladas de teatro, la inauguración de ferrocarriles y —con una gran inversión edilicia— la celebración de la primera exposición nacional, que emulaba las exposiciones internacionales de arte e industria en las que Venezuela participaba desde las de Londres en 1862 y París en 1867.[35] En la sección de Bellas Artes del Palacio de la Exposición, se exhibió un conjunto importante de obras de artistas que eran profesores de la Academia, se habían formado o permanecían en Europa. Hubo un jurado que distribuyó premios, uno de cuyos miembros, Ramón de la Plaza, publicó una reseña en forma de libro.[36]

En esa exposición, el pintor Tovar y Tovar presentó cuatro cuadros, pero ganó el Gran Premio de Bellas Artes (medalla de oro) con una gran pintura de historia que fue instalada aparte, en la Cámara del Senado del Capitolio, y que celebraba la figura de Miranda: Firma del Acta de la Independencia.[37] Guzmán Blanco había encargado la

pintura en 1881 para el Salón de Sesiones del Consejo Municipal de Caracas.[38] Tovar y Tovar organizó la escena alrededor de la figura gloriosa de Miranda, tal como en el cuadro de Lovera en 1838 y fiel a las imágenes conocidas de su perfil, pero además emulando la pose del monumento que se inauguraba.[39] Resulta curioso que Boulton concluyera su minuciosa pesquisa tras el verdadero rostro de Miranda en 1959 declarando que, sin importar aquella verdad, la imagen definitiva del héroe estaba en este cuadro, que sin dudar consideraba "el más famoso de sus retratos".[40] Roldán Esteva confirma que "fue el cuadro histórico más celebrado y más divulgado y estudiado, casi como un documento".[41] Lejos de ser un retrato colectivo, este enorme lienzo es una gran composición histórica con nuevos recursos estilísticos que le otorgaron dramatismo y espectacularidad, aunque la retórica de las poses heroicas lo dejó anclado en su tiempo.

En 1874, Tovar y Tovar ya había realizado otro retrato de Miranda como parte de una galería de unos treinta "hombres ilustres" que también le había sido encargada por Guzmán Blanco durante su primer mandato para la galería del Salón Elíptico (lámina 6).[42] Una vez más, de tres cuartos de perfil, enfundado en su uniforme y en una pose rígida, este retrato aparece claramente influido por el que había realizado Lewis B. Adams en 1844 inspirándose en las palabras y hasta tal vez copiando las facciones del hijo de Miranda.[43]

MIRANDA EN LA CARRACA

Arturo Michelena pintó su cuadro en 1896 para una conmemoración algo forzada: una apoteosis de Miranda como precursor de la independencia de Venezuela a ochenta años de su muerte. El evento formó parte de una febril actividad conmemorativa emprendida por el general Crespo. El año anterior, con gran despliegue, se habían celebrado otras dos apoteosis. Por un lado, un homenaje a Antonio José de Sucre en el centenario de su nacimiento, que incluyó una exposición conmemorativa en el Palacio Federal de Caracas, en la que participó Michelena con más de treinta obras, entre ellas La muerte de Sucre en Berruecos (GAN). Y, tres meses más tarde, una apoteosis de José Gregorio Monagas, como Liberador de los Esclavos.[44]

Una vez más, el despliegue celebratorio y monumental fue espectacular.[45] Y, como en el caso de Sucre, la frustrada recuperación y repatriación de sus restos estuvo en el centro de aquellas reivindicaciones simbólicas.[46] La imposibilidad de identificar los huesos de Miranda, perdidos en una fosa común de Cádiz, ocupó el centro de la estrategia simbólica, abriendo paso al melodrama por sobre la imagen heroica en la apelación emotiva a los ciudadanos.

Se había inaugurado en el Panteón Nacional, a la derecha de Bolívar, un cenotafio de 7 metros de altura que incluía un sepulcro entreabierto ante el cual lloraba una alegoría de la república. Estaba coronado por una estatua de bronce del prócer en actitud heroica, presentando la bandera que había creado. La fotografía de ese cenotafio dio la vuelta al mundo, reproducida en revistas y atesorada en gabinetes de estampas, museos y bibliotecas. Hubo desfiles, homenajes florales y muchas descripciones y relatos en la prensa.

Pero, tal vez por el escaso tiempo que medió entre aquellas tres enormes celebraciones en poco menos de un año, la apoteosis de

Miranda parece haber despertado poco interés en el público. Al menos así lo afirmó el diario El Tiempo en su edición del 6 de julio, tal vez para enfatizar por contraste el inmenso entusiasmo popular que había convocado la exhibición del cuadro Miranda en la Carraca en la residencia presidencial Casa Amarilla (lámina 1). Aquel día, ese diario de gran tirada y formato reprodujo el cuadro de Michelena en la primera plana de una edición que estuvo consagrada a la apoteosis que concluía ese día.[47] Le dedicó además un largo artículo en el que ponía el acento (y a la vez estimulaba) en el entusiasmo popular provocado por aquella pintura:

Todo Caracas, hombres, mujeres y niños, animados del mismo pensamiento, han invadido en estos días el local, en la Casa Amarilla, donde nuestro laureado artista Arturo Michelena expuso el soberbio lienzo, pasmo y admiración de conocedores e indoctos, que ha conmovido más a nuestra sociedad.

La sobriedad de la obra hace recordar el delicado gusto helénico, los mármoles nobles, las desnudeces castas de Venus y Apolo, la sencillez del sublime, la tragedia sin los resortes de la escena artificial. La multitud que desfila respetuosa y conmovida ante la inmortal figura prorrumpe en ese aplauso que enorgullece y levanta el espíritu. Ese efecto es un lauro tan apreciable para nuestro pintor como el juicio técnico de los profesores. Estos examinarán los detalles, hablarán de la factura, del propósito, del plan del cuadro, pero la admiración y el regocijo del público que no examina las causas de su emoción vienen a ser la piedra de toque de las obras del genio.

Sólo escribimos estas líneas para felicitar a Michelena y pedirle al Gobierno que adquiera este bellísimo lienzo para gala y orgullo de nuestro Instituto de Bellas Artes.[48]

De hecho, debió extenderse su exhibición por una semana a causa de las largas filas de personas que, estimuladas por los comentarios periodísticos que no dejaban de elogiarlo, deseaban verlo. Un atractivo adicional resultó la posibilidad de visitarlo en horas

nocturnas gracias a la instalación de una planta eléctrica que permitía la iluminación artificial. Además, el cuadro fue inmediatamente adquirido por el Estado, el joven artista fue premiado y agasajado en ceremonia pública solemne, y se le encargaron dos réplicas de la obra para incorporarlas a las colecciones públicas de Valencia y de Caracas. Su discípulo Gabriel D'Empaire realizó copias en tamaño menor para satisfacer una creciente demanda.[49]

El influyente semanario El Cojo Ilustrado dedicó íntegra su edición del 1º de julio de 1896 a Miranda. Además de su biografía y un largo ensayo de Cristóbal Mendoza, publicó reproducciones de reliquias, cartas facsimilares, miniaturas y retratos del Precursor, y en la última página, una reproducción del cuadro de Michelena, de muy buena calidad. Seguramente, muchos conocieron el cuadro antes por su multiplicación en la prensa, lo cual amplificó la resonancia de su exhibición en el Palacio de Gobierno.[50]

Tomemos el comentario de El Tiempo como un primer indicio de la pregnancia de esta imagen: su clasicismo, la sencillez austera de la composición. Más de una vez fue comparado con la obra neoclásica de Jacques-Louis David, y en particular con el impacto emotivo que aquel artista había logrado con su Marat asesinado en 1793, inaugurando una nueva retórica despojada de gestos dramáticos y grandilocuentes. Por primera vez, Miranda aparecía en el cuadro de Michelena ya no como héroe, sino como víctima, al igual que aquel mártir de la revolución en la que Miranda mismo había participado y cuya memoria, durante mucho tiempo, había sido objeto de críticas feroces.

Es inevitable recordar el ejemplo del Marat de David cuando se mira este cuadro.[51] Miranda en la Carraca es una de esas composiciones "limpias" con una economía de recursos que invitaban (invitan) al espectador a entrar en ellas, a detenerse, a completarlas con su propia capacidad imaginativa. Es uno de esos cuadros que logran apartarse de la obviedad y hacen perdurar su enigma.

Pero hay otra imagen de Marat mucho menos difundida que parecería haber inspirado la iconografía del Miranda de Michelena: se trata de un cuadro al óleo del artista francés Lucien-Étienne

Mélingue (1841-1889) firmado en 1879 y presentado en el Salón de París en 1880 (lámina 7).[52] El cuadro recibió muy buenas críticas, y ese año el artista fue premiado con la Legión de Honor. Era famoso como ilustrador e impresor, oficio que había heredado de su padre, y si bien Michelena llegó a París cinco años más tarde no puede descartarse que haya visto la pintura o alguna reproducción impresa. El cuadro volvió a exhibirse en 1884 en ocasión de su venta en el Hôtel Drouot.[53] El Domaine de Vizille destaca que —tal como la de David— se trata de una imagen positiva de Marat, que expresa simpatía hacia su figura, aun cuando no fue este el tratamiento que recibió en general en el siglo XIX: Michelet, Lamartine, Madame de Stäel, Thiers, Buchet o Taine opinaron que era "un loco, un monstruo, un criminal demagogo",[54] y lo describieron como un ser repugnante, enfermizo, decadente. Mélingue opta por representarlo como un intelectual, un hombre de prensa, sin alusiones a su enfermedad de la piel ni a su muerte violenta. La actitud de Marat en el cuadro de Mélingue es la de un ser inspirado, refinado, entregado al trabajo intelectual en la intimidad de su habitación. No parece haber lugar a dudas en cuanto a que esas imágenes de Marat inspiraron a Michelena, tal vez simplemente porque encontró en ellas una excelente fórmula visual para representar a un gran hombre en el reposo obligado de una prisión.

En el catálogo de la exposición dedicada a Michelena en la GAN de Caracas en 1998, Luis Pérez-Oramas consagró prácticamente todo su ensayo crítico a analizar esta única obra:

De todos los representantes del academicismo decimonónico, Michelena contó con la suerte de haber producido el ícono emblemático de la pintura heroica nacional, la imagen que todos los venezolanos llevan inscrita en el corazón de la memoria (visual) y que no es paradójicamente un retrato de Bolívar, ni una elíptica batalla, ni una firma del acta de la emancipación sino, yacente en el catre de su melancolía, la imagen frontal, amedusante, naufragada de don Francisco de Miranda en la Carraca de la muerte. [...] La paradoja del Miranda sería, en breve, aquella de un cuadro con el cual el héroe alcanza el estatuto memorable en la circunstancia

precisa y antiheroica de su abatimiento, de su melancolía.[55]

Pérez-Oramas pone el acento de su interpretación del cuadro en una poética melancólica de la derrota, que contrapone a la estridencia y la violencia de una retórica militarista que impregnó en general las composiciones históricas que proliferaron en esos años en Venezuela. Incluso algunas del mismo Michelena, por ejemplo, Vuelvan caras, su también muy célebre representación de la batalla de las Queseras del Medio para la conmemoración del centenario del nacimiento del general José Antonio Páez en 1890.[56] "Entonces, el discurso de la historia no será más la voz de un centauro que grita en la inmensa planicie sin límites del llano —dice Pérez-Oramas—, sino el murmullo sigiloso de unos pinceles, de una pintura que acariciaba la tumba del héroe."[57]

Ese héroe melancólico se presenta en una pose un poco extraña, tal vez algo forzada, algo femenina. Esto ya había sido observado por Cornelis Goslinga, quien llegó a calificarlo como "una moderna Madame Récamier masculina".[58]

No parece desacertado encontrar algo de femenino en la figura de Miranda. Su pose podría tener también una reminiscencia orientalista, casi como la de una esclava de harén. En este sentido, resulta revelador compararla con su Mujer oriental, pintada en 1889:[59] la pose de ambos es simétricamente la misma, y también la condición de cautivos de los dos. Podría pensarse en un modelo de virilidad y de construcción de identidades masculinas que en ese fin de siglo XIX se transformaba abandonando la rigidez de sus patrones tradicionales.[60]

Pero más allá de la pose elegida por Michelena para su Miranda, hay dos cuestiones en esta pintura, dos decisiones tomadas por el artista, que me parecen cruciales. En primer lugar, el retrato: ya en el momento de su primera exposición, un artículo en El Cojo Ilustrado señaló que el artista había tomado como modelo a su amigo, el escritor y político, Eduardo Blanco.[61] Fue habitual que los artistas latinoamericanos, en sus años de formación en los talleres europeos, usaran como modelos a sus colegas y amigos para poner rostro a los personajes de sus cuadros y logar una mayor

verosimilitud en sus facciones. El de Miranda, sin apartarse demasiado de sus líneas generales, no sigue ninguno de los antecedentes que aportaba la iconografía previa. Representada de frente, su cabeza apoyada en una mano remite al modelo clásico de representación de la melancolía, y también siguiendo aquel tópico antiguo, su mirada no interpela al espectador, sino que, fija en un punto bajo, lo muestra ajeno y abstraído. No hay diálogo ni cruce de miradas con quien se para frente a la escena de su encierro. Es una mirada tan fija como enigmática, muda, ambigua. Es un hombre bello y triste encerrado en la miseria de su calabozo.

Finalmente, en segundo lugar, esta cuestión: la miseria de la escena representada aparece como un dato insoslayable.

En 1887, Michelena había triunfado en el Salón de París con un cuadro de miseria: El niño enfermo.[62] Buena parte de las obras pintadas por él en esos años parisinos —La visita electoral (1887), La caridad (1888), El granizo de Reims (1889), incluso su Carlota Corday camino al cadalso (1889), así como las de otros becarios venezolanos y latinoamericanos tanto en París como en Roma o Florencia— tuvieron ese carácter que ha sido señalado como naturalista (vinculado a la literatura de Émile Zola). En un libro reciente, Linda Nochlin ha sometido a un agudo análisis crítico esa tendencia en relación con una nueva sensibilidad desde mediados del siglo XIX de los artistas críticos ante la pobreza urbana derivada —paradójicamente— del crecimiento económico de las ciudades.[63] De hecho, en las décadas finales de ese siglo, hubo cientos de cuadros naturalistas que presentaron escenas dramáticas en interiores oscuros y miserables que se exhibían cada año en los salones europeos.

Frente al encargo oficial de representar al héroe ilustrado y cosmopolita que había muerto solo y abandonado en una prisión española, Michelena optó por esta última escena, recurriendo al bagaje de recursos expresivos que había madurado en sus años parisinos. Cada detalle de esa escena está cuidadosamente calculado: las ropas raídas, la textura de los muros, los grillos que cuelgan del muro reforzando la sensación de encierro y castigo, el banco de paja en el primer plano.[64]

El estilo de Michelena fue caracterizado como académico o

pompier, sin prestar demasiada atención a su uso pragmático de los estilos. Pero en algunas aproximaciones críticas recientes se ha llamado la atención sobre algo que fue común a los pintores y escultores que viajaron a Europa con becas de los gobiernos en aquel fin de siglo: una actitud reflexiva respecto de los medios pictóricos en función de los fines de su pintura y los circuitos a los que se destinaban las obras. Una actitud que podría caracterizarse como pragmática.[65]

En la actualidad, Miranda en la Carraca no solo está en exhibición permanente en la Galería de Arte Nacional desde su fundación en 1918, sino que incluso regularmente es objeto de exposiciones temporarias, homenajes, reproducciones en los más diversos formatos y medios. Ha sido además incorporada como parte del imaginario popular, reproducida en todo tipo de soportes y puesta en escena en los actos escolares. Es también objeto de continuas citas y reapropiaciones por parte de artistas contemporáneos.[66]

Tal vez el secreto de su pregnancia, de su interés sostenido, haya sido su ambigüedad. Un trasfondo irreductible de misterio. Una ausencia de obviedad que invita al espectador, que le concierne y lo atrapa. Tal vez haya sido el gesto de un artista que veía cercana su propia muerte (como sugieren varios autores), pero también debemos pensar que es un cuadro de madurez. Esa ambigüedad fue un recurso del cual no dejaba de estar advertido cualquier estudiante de arte atento en el París en el que se libraron las batallas del arte moderno. El oscurecimiento del sentido, la ausencia de adjetivaciones y retóricas excesivas fue uno de los arietes con los que los modernistas de París (pensemos en Gustave Courbet y Édouard Manet) atacaron la fortaleza de los schemata heredados como tradición académica. Cierta inadecuación de las poses y los motivos representados, una cuota de ausencia de sentido literal, de apartamiento respecto del discurso.

Si bien artistas como Michelena y otros venezolanos (Herrera Toro, Rojas, Mauri) encontraron a su regreso una serie de compromisos políticos y fueron obedientes a ese mandato, resulta notable comparar su estilo en obras con diferente propósito. Con Miranda en la Carraca, Michelena cumplió con las exigencias de un encargo presidencial, pero trabajó con el margen de libertad que aquella

apoteosis de un héroe que no había triunfado le ofrecía. Puso en juego sus mejores recursos para crear un puente nuevo entre su sensibilidad de artista y las expectativas del público.

MIRANDA EN EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL ARGENTINO

Michelena murió de tuberculosis a los 35 años, en 1898, poco después de su triunfo en Caracas con Miranda en la Carraca. Había seguido a ese éxito un volumen exagerado de encargos oficiales de grandes pinturas, entre ellas un retrato ecuestre de Crespo[67] y dos inmensas composiciones que quedaron inconclusas: El panteón de los héroes (de la cual solo alcanzó a hacer un boceto) y La última cena, para la catedral de Caracas.

68

La noticia de su muerte fue comentada en Buenos Aires por un antiguo camarada de los años de estudio y confraternidad en París: Eduardo Schiaffino, quien desde 1896 era director del Museo Nacional de Bellas Artes en Argentina, publicó una semblanza de Michelena en el Mercurio de América —la revista que dirigía por entonces Rubén Darío en Buenos Aires—. En ella daba cuenta de los triunfos del venezolano en el Salón de París, de la amistad que los unía y de las adversidades que había sufrido. Comentaba muy críticamente las exigencias del general Guzmán Blanco a sus becarios. Merece citarse in extenso:

De todos los artistas de nuestro continente, Arturo Michelena ha sido el primero en alcanzar la celebridad europea. La suerte le deparó esa justicia ya que sus días estaban contados. ¡En realidad el pobre muchacho lo merecía! Era bueno, de una bondad sin tregua ni motivo, de la que le he visto sufrir hondamente pues compartí durante dos años la intimidad de su existencia. [...]

Cuando en 1887 expuso en el Salón sus dos cuadros “Enfant malade” y “La visite electorale”, dos obras de índole europea y

esencialmente francesa, llamó tan poderosamente la atención del Jurado, que le arrancó por unanimidad una altísima recompensa, la segunda medalla, distinción rara que le colocó de golpe entre el grupo privilegiado de los artistas fuera-de-concurso.

Algún tiempo antes me manifestó su inquietud conversando juntos con Cristóbal Rojas, amenazado de igual perjuicio; el asunto era sudamericanamente sencillo; el Dictador que a la sazón se había hecho cargo de la salud del pueblo, hallándose en París, en algún "puesto de sacrificio" en el que alimentaba la sátira de "Fígaro", no podía dejar de inmiscuirse en la conciencia y el estudio de los pensionados de Venezuela; su excelencia consideraba que era imposible estudiar pintura fuera de la clásica Italia —hubiera argumentado si lo apuran con el fresco testimonio de Rafael—, y hallaba que aquellos muchachos inexpertos perdían lastimosamente el tiempo en la más disoluta de las capitales; ambos artistas fueron a saludarle y recogieron esta amenaza: "Si no dejan París para ir a Italia se les suspenderá la subvención".

Michelena y Rojas no hallaban a qué santo encomendarse; el ridículo capricho les traía una perturbación terrible en sus estudios; ellos sabían cuán inconveniente sería dejar aquella enseñanza para ensayar orientarse de nuevo en Italia. "Pero ustedes, ¿no le han explicado?", les dije. Me miraron con lástima. "Fulano no oye, ordena." "Y ustedes, ¿qué van a hacer? ¿Salir de París?" "No, eso es imposible; desapareceremos por algún tiempo a ver si nos olvidan."

Ignoro dónde fueron; dejé de verles momentáneamente; sé que siguieron estudiando con ahínco y los dos tuvieron su recompensa; como si hubieran querido desmentir las previsiones del dictador, Rojas consiguió en el Salón de 1886 una Mención Honrosa y en el de 1889 su hermoso cuadro "Dante y Beatriz en la orilla del Leteo" fue premiado con Tercera medalla.

A pesar de estos repetidos triunfos, me temo que Michelena al menos perdiera la pensión, porque volví a verle luchando con las contrariedades materiales de una vida difícil. Sé que durante largo tiempo un argentino residente en París, un estanciero con alma de caballero y gustos de artista, el señor Felipe R. Piñeiro —en cuya hospitalaria casa he conocido algunas celebridades—, fue su providencia. Piñeiro le ayudó eficazmente comprándole su cuadro

“La visita electoral”, y durante tres años consecutivos más que un amigo fidelísimo fue un verdadero padre, oportuno, tolerante y afectuoso.[69]

Fue habitual que los (comparativamente pocos) estudiantes latinoamericanos se concentraran en algunos talleres, forjaran amistades y orientaran sus carreras en estrecha comunicación y hasta llegaran a trabajar a su regreso en colaboración. En París, el más frecuentado fue el de Jean Paul Laurens en la Academia Colarossi, donde convergieron la mayor parte de los artistas venezolanos, chilenos —como Pedro Lira, Virginio Arias, Pedro Reszka— y algunos argentinos —como Eduardo Sívori y María Obligado de Soto y Calvo—. No fue raro que resultaran abandonados a su suerte por suspenderse abruptamente la pensión que recibían y se ayudaran unos a otros.

70

Ningún cuadro de Michelena fue adquirido ni donado para el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. No encontramos hasta ahora ninguna obra suya en colecciones nacionales ni privadas en Argentina, a pesar de ese comentario de Schiaffino y la admiración y amistad que mantuvieron en París durante sus becas de estudio.[71] Sin embargo, Miranda en la Carraca trascendió las fronteras de Venezuela. En el Museo Histórico Nacional (MHN) de Buenos Aires, se conserva una copia del cuadro con el título Francisco de Miranda en la prisión de la Carraca, firmada por Fausto Eliseo Coppini, un artista italiano que llegó a Buenos Aires a fines del siglo XIX (figura I.2). Fue habitual que el MHN encargara copias de “piezas faltantes” en su colección y que estas fueran firmadas por sus copistas.

72

¿Cómo conoció Coppini la obra de Michelena? No lo sabemos; seguramente circuló en grabados, pero en el libro de

adquisiciones del MHN figura un "cuadro al óleo antiguo de Miranda en su prisión en España" adquirido en 1905 que no aparece en su colección. Probablemente, el cuadro del MHN fue copia de otra copia al óleo.

73

El Miranda de Coppini fue reproducido en el primer número de la primera publicación periódica del MHN: La Ilustración Histórica Argentina. Apareció como Miranda en la prisión de Ceuta, con una breve semblanza biográfica que destacaba su actuación a las órdenes de Washington en la Independencia estadounidense y en la Revolución Francesa, y lo caracterizaba como iniciador de la emancipación política sudamericana y fundador de la sociedad Lautaro. El cariz de esta semblanza (y la importancia dada al retrato de Miranda) aparece claramente vinculado con la Historia de San Martín, de Bartolomé Mitre, cuyo relato histórico sirvió de base para la construcción historiográfica del primer director del MHN, Adolfo P. Carranza.

74

Pero tampoco puede dejar de considerarse el enorme atractivo de este cuadro al tener en cuenta esas decisiones (comprarlo, copiarlo y publicarlo) de aquel museo histórico que encaraba por entonces una labor educativa para conmover y estimular sentimientos patrióticos en inmensas masas de nuevos ciudadanos (desde los niños hasta los inmigrantes). En su acervo, se guarda incluso un abanico con su imagen (figura I.3).

Su tono conmovedor, extraño para una pintura histórica, más extraño aún para el retrato de un prócer, fue la clave de su gran poder de impacto. La era de las posturas heroicas dejaba paso al melodrama.

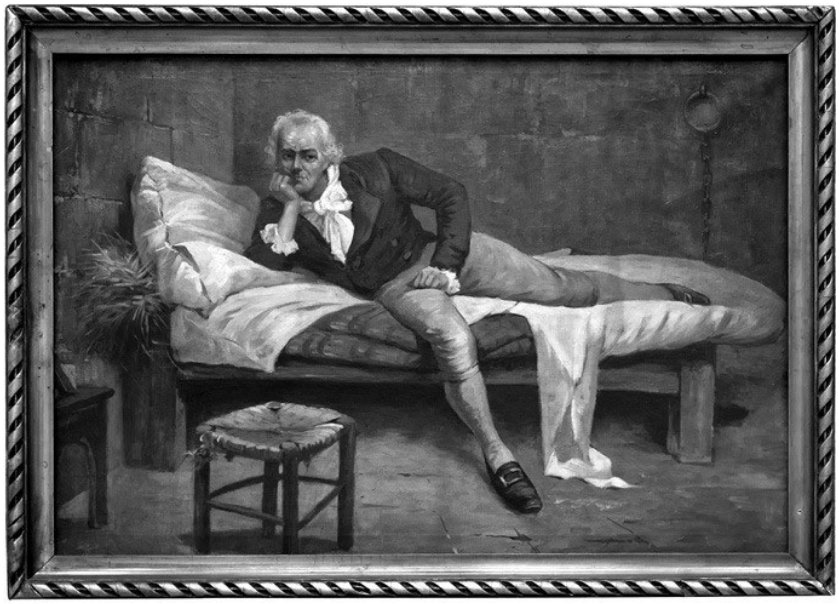


FIGURA I.2. Fausto Eliseo Coppini, Retrato del general venezolano don Francisco Miranda (ca. 1908), óleo sobre tela, 62,5 x 93 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

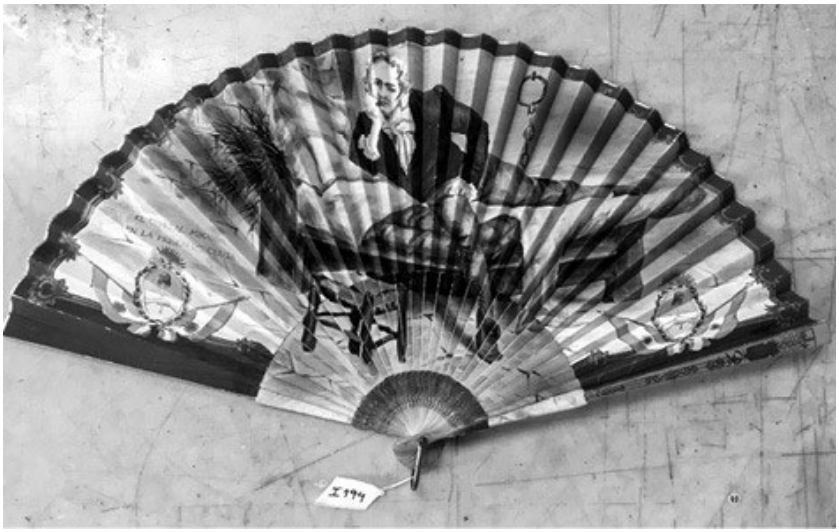


FIGURA I.3. El general Miranda en la prisión de Ceuta, abanico con varillaje de madera, alto: 24,5 centímetros, ancho: 42,5

centímetros, profundidad: 2,8 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

[1] Genio y gloria de Arturo Michelena 1863-1898. En el centenario de su muerte, curaduría de Rafael Romero D. y Juan Ignacio Parra S., Galería de Arte Nacional, Caracas, octubre de 1998-enero de 1999.

[2] Véase Bernard Comment, Le XIXe siècle des panoramas, París, Société Nouvelle Adam Biro, 1993. Esos dioramas y panoramas fueron muy populares en las naciones latinoamericanas, sobre todo en las celebraciones de los centenarios a comienzos del siglo XX. Véase en Argentina: Roberto Amigo et al., El cruce de los Andes. Exposición conmemorativa del bicentenario, San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2017, pp. 30, 42 y 43. Respecto de ese tipo de representaciones en relación con el paisaje en Brasil: Carlos Martins et al., Paisagem e Panoramas. O indígena e o olhar romântico, San Pablo, Coleção Brasiliana, Fundação Estudar y Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

[3] Un texto reciente de Carlos Maldonado-Bourgoin da cuenta de esta persistencia en los análisis críticos e historiográficos y reapropiaciones artísticas de esta obra. Véase Carlos Maldonado-Bourgoin, “Miranda en la Carraca”, ponencia presentada en el II Encuentro de la Crítica de Arte, Caracas, 21 de noviembre de 2017, organizado por la Asociación Internacional de Críticos de Arte Capítulo Venezuela y el Centro Cultural BOD. Publicada en El Nacional, 10 de febrero de 2018.

[4] Es inmensa la bibliografía sobre Francisco de Miranda. Puede verse una revisión historiográfica reciente en Michael Zeuske y Andrés Otálvaro, “La construcción de Colombeia. Francisco de Miranda y su paso por el Sacro Imperio Romano Germánico, 1785-1789”, en Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, vol. 44, núm. 1, 2017, pp. 177-198, disponible en línea: <www.redalyc.org>. Inés Quintero ha trazado una bien documentada biografía de Francisco de Miranda en El hijo de la panadera, Caracas, Alfa, 2014. En conmemoración del bicentenario de la muerte de Miranda, la Unesco organizó una serie de

exposiciones y reuniones científicas que comenzaron en 2012 en la Maison de l'Amérique Latine en París y se realizaron en varias ciudades europeas y americanas, que culminó en Caracas en 2016.

[5] Con esa observación comienza el prefacio de Arístides Rojas para su edición (en español y en francés) de su Miranda dans la Révolution Française, en 1889, que recogía, ampliada y comentada, la publicación que el mismo Miranda realizó en Londres en 1810. Arístides Rojas, "Préface", en Miranda dans la Révolution française. Recueil de documents authentiques relatifs à l'histoire du Général Francisco de Miranda pendant son séjour en France de 1792 à 1798, Caracas, Imprimerie et Litographie du Governement National, 1889, p. 9, disponible en línea: <documents.univ-toulouse.fr>.

[6] El interés en identificar esos restos, con el auxilio de las pruebas de ADN, persiste. Véase, por ejemplo: "Identificarán la genética de los restos de Francisco de Miranda", en canal UGR, 21 de marzo de 2009, disponible en línea: <canal.ugr.es>.

[7] Véase Francisco de Miranda, "Proyecto constitucional para Hispanoamérica, correspondencia con Pitt y datos sobre América (1798)", en Francisco de Miranda y la modernidad en América, Madrid, Fundación Mapfre Tavera y Secretaría de Cooperación Iberoamericana, 2004, pp. 131-136. El archivo de Miranda, que él mismo llamó Colombeia, como su proyecto americano, y alcanzó a embarcar el día anterior de su apresamiento en 1812, fue enviado a Londres y conservado en manos privadas desde entonces hasta 1922, cuando fue hallado por su primer biógrafo, William Spence Robertson (The Life of Miranda, Carolina del Norte, University of North Carolina Press, 1929 [trad. esp.: La vida de Miranda, Buenos Aires, Anaconda, 1947]). En 1926, el doctor Alberto Adriani gestionó su devolución al Estado de Venezuela, donde se conserva en el Archivo General de la Nación y fue publicado con el título Colombeia en 24 tomos a fines de 1970. En 2007, la Unesco lo incluyó en el Registro de la Memoria del Mundo como patrimonio documental. Una selección de documentos de ese archivo, acompañada por una cronología elaborada por Manuel Pérez Vila y Josefina Rodríguez de Alonso, fue publicada con la selección y prólogo de J. L. Salcedo-Bastardo, Francisco de Miranda, América espera, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1982, disponible

en línea: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191120054114/America_espera.pdf>. Para un resumen de su biografía, véase Diccionario de historia de Venezuela, Caracas, Fundación Polar, 1997, t. 3, disponible en línea: <www.cervantesvirtual.com>.

[8] Cuando se editaron los papeles del archivo, este grabado fue ubicado al comienzo del primer tomo de cada una de sus tres secciones. Existen versiones de este grabado en el Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Francia, y en el British Museum de Londres se conserva una versión idéntica firmada por Thomas Bragg, donada en 1848 por William Beckford.

[9] Véase Alfredo Boulton, Miranda. Estudio iconográfico. Discurso de Alfredo Boulton en el acto de su incorporación como individuo de número de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, Imprenta Nacional, 1959, pp. 18 y 19. Ese mismo año, el estudio fue incluido por el autor en Miranda, Bolívar, Sucre. Tres estudios iconográficos, Caracas, Imprenta Italgráfica, 1959, pp. 21 y 22.

[10] Véase Ludmilla Jordanova, Defining Features. Scientific and Medical Portraits, 1660-2000, Londres, Reaktion y The National Portrait Gallery, 2000, p. 24.

[11] Pierre Francastel, "La estética de las luces", en AAVV, Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII, Madrid, Akal, 1987, pp. 75 y 76.

[12] Véase Alfredo Boulton, Miranda. Estudio iconográfico, op. cit., pp. 19-22.

[13] Tanto las balandras como los bergantines de armas fueron barcos de poca envergadura y calado, a menudo embarcaciones de pesca adaptadas para combatir. A partir de sus apelaciones a diversos ministros del Parlamento británico, entre 1804 y 1805, suponemos que Miranda esperaba un respaldo mucho mayor: "La fuerza naval específicamente designada para esta operación debería ser un 64 o 74 —un 50—. Una fragata, una corbeta, dos cañoneras, tres bergantines, dos cúters y tres transportes con fondo de cobre. Estos pueden transportar las tropas a Barbados, desde donde las tropas templadas deben ser llevadas a Trinidad, acarreando también todos

los pertrechos necesarios para esta expedición, una lista de los cuales ha sido presentada por Miranda a Lord Melville. La fuerza naval puede ser reducida si Vuecencia no puede concederla toda, pero con lo que he mencionado no cabe duda del éxito desde todo punto de vista, siempre y cuando se realicen nuestras expectativas de ayuda por parte de la población". Francisco de Miranda, "El tema de Suramérica como centro geopolítico universal invadido por el Atlántico y el Pacífico", en América espera, op. cit., p. 316.

[14] Véase la breve biografía del artista en la página del British Museum, disponible en línea: <www.britishmuseum.org>.

[15] Boulton cita (sin indicación de la fuente) una carta que Sarah Andrews (la mujer de Miranda por entonces) le escribió al respecto: "Hay un grabado suyo hecho en Barbados. Unos dicen que es muy parecido y otros lo niegan. Yo no lo he visto y el señor Walcher prometió conseguirme uno para mañana. Figura una corona en la parte alta y tres estrellas a un lado". Alfredo Boulton, Miranda. Estudio iconográfico, op. cit., p. 28.

[16] Véase Serge Hutin, Las sociedades secretas, Buenos Aires, EUDEBA, 1984, p. 37. Describe "el sello de Salomón (estrella de seis puntas)" como símbolo masónico. Si bien resulta ambiguo el diseño de esta estrella, el secreto, las persecuciones por parte de la Inquisición y —por otro lado— la necesidad de circular algunas imágenes en forma velada para hacer distinguible la adhesión a una causa nos permiten hacer esta suposición. Cabe mencionar que en las celebraciones de la apoteosis de Miranda en Caracas en 1896 desfilaron en su homenaje la Gran Logia Nacional e Independiente, el Gran Oriente Nacional y las logias de Carabobo. Véase "Apoteosis de Miranda. El Gral. Crespo y su causa", en Diario de Caracas, Caracas, 7 de julio de 1896, p. 1, cc. 1 y 2.

[17] Sobre el vínculo de Miranda con la masonería hispanoamericana, un asunto largamente debatido y sin ninguna certeza documental, el estudio del caso de Hipólito Da Costa, víctima de la Inquisición, firmemente documentado, ofrece indicios en este sentido. Patricio José Maguire, "Algunos antecedentes para evaluar la influencia de la masonería en la liberación de Hispanoamérica (conclusión)", en Boletín del Instituto de Historia Argentina "Doctor Emilio Ravignani", año XI, t. XI (segunda serie), núm. 18-19, 1969, pp.

127-181.

[18] Walter V. Daniell, A Catalogue of Engraved Portraits of Celebrated Personages, Chiefly Connected with the History and Literature of Great Britain, Londres, Walter V. Daniell, 1900, p. 113, núm. 7225, disponible en línea: <archive.org>.

[19] Francisco de Miranda, Diario de viajes, sel. y pról. de Miguel Castillo Didier, Caracas, Monte Ávila Editores y Petróleo de Venezuela, 1992, pp. 429 y 430. Agradezco a Roldán Esteva-Grillet esta referencia.

[20] Caracciolo Parra Pérez, Miranda et la Révolution Française, París, s. e., 1925 [trad. esp.: Miranda y la Revolución Francesa, 2ª ed., Caracas, Ediciones Culturales del Banco del Caribe, 1988]. No hemos podido consultar esa publicación, que solo conocemos por fuentes secundarias. Boulton hizo una relación casi novelesca del encuentro de Miranda con aquel artista desconocido y un fundamentado argumento cuestionando las atribuciones de autoría. Véase Alfredo Boulton, Miranda. Estudio iconográfico, op. cit., pp. 13-17. El estudio más completo sobre los retratos del personaje es de Rafael Pineda, Iconografía de Francisco de Miranda. Retratos, estatuas y medallas. Algunos lugares y cosas relacionados con su memoria, Caracas, Comisión Presidencial del 250 Aniversario del Natalicio del Generalísimo Francisco de Miranda, Ministerio del Interior y Justicia, Banco Industrial de Venezuela, 2001. En el Archivo Lavater, de la Biblioteca Nacional de Austria, está fechado ca. 1793. Agradezco a Ursula Caflisch-Schnetzler de la Universität Zürich su atención a mis consultas.

[21] Johann Caspar Lavater, Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, Leipzig y Winterthur, Weidmanns Erben, 1775-1778; Essai sur la Physionomie, destine à faire connaître l'homme et à faire l'aimer, La Haya, Jacques Van Karnebeek, 1781-1803, y Essays in Physiognomy, Designed to Promote the Knowledge and the Love of Mankind, Londres, John Murray, 1788-1799. Véase Joan K. Stemmler, "The Physiognomical Portraits of Johann Caspar Lavater", en The Art Bulletin, vol. 75, núm. 1, marzo de 1993, pp. 151-168.

[22] Véase “Physiognomisches Kabinett Digital”, en Johann Caspar Lavater Forschungsprojekt, disponible en línea: <lavater.com>.

[23] Alfredo Boulton, Miranda. Estudio iconográfico, op. cit., pp. 15 y 16. Al reverso del documento: “Comentario manuscrito de Johann Caspar Lavater al retrato del general francés Francisco Miranda”. No se encuentra el texto original entre los documentos digitalizados del Archivo Lavater.

[24] Biblioteca Central de Zúrich, disponible en línea: <dx.doi.org>. Respecto de la relación de Miranda con Delphine de Sabran, marquesa de Custine (1770-1826), véase “Carta de Delphine de Custine a Francisco de Miranda, (1796)”, en Miranda, aventurero de la libertad, disponible en línea: <www.franciscodemiranda.info>.

[25] Carlos F. Duarte, “La falsa iconografía de Bolívar y Miranda”, en Boletín de la Academia Nacional de la Historia, t. LXXXIV, núm. 334, abril-mayo-junio de 2001, pp. 263-277. En 1965, la artista italiana reclamó al Museo Nacional de Colombia la autoría de una miniatura que había publicado. Esto motivó una investigación dirigida por la maestra Beatriz González, quien, en 1993, en el catálogo de miniaturas de ese museo agregó varias obras modernas de Marisa Schmit-Viassone, reconocidas por la artista. Véase también Roldán Esteva-Grillet, “Iconografía europeo-americana de Bolívar”, en Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos, vol. 2: “Nazioni e identità plurime”, ed. de Mario Sartor, Údine, Forum, 2006, pp. 161-188.

[26] Un estado de la cuestión acerca de la iconografía de Miranda fue presentado en 2016 en un encuentro de investigadores en ocasión del bicentenario de su muerte: “¿Cuál imagen de Miranda?”, en Memorias de Venezuela, núm. 38, julio de 2016, pp. 3-21.

[27] Por otra parte, las naciones andinas (Perú, Bolivia y Chile) vivieron procesos diferentes después de la guerra del Salitre (1879-1883), y en Chile, luego de la guerra civil de 1891, que puso fin al gobierno liberal de José Manuel Balmaceda. Paraguay sufría las consecuencias de haber sido devastada por la guerra de la Triple Alianza (1865-1870).

[28] La medalla pertenece al Banco Nacional de Venezuela. Véase la

imagen de tapa de Roldán Esteva- Grillet, Guzmán Blanco y el centenario del Libertador 1883, Caracas, Catálogo de Exposición Galería de Arte Nacional, 1983. Véase también Pedro Calzadilla, Mireya Dávila, Luis Galindo y Adolfo Ernst, La exposición nacional de 1883. Memoria, identidad y nación, Caracas, Fundación Centro Nacional de Historia, 2009.

[29] Véase también Roldán Esteva-Grillet, Guzmán Blanco y el arte venezolano, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1986.

[30] Joseph Bailly (París, 1825-Filadelfia, 1883), escultor en bronce y madera, debió emigrar de Francia cuando la revolución de 1848. Antes de radicarse en Filadelfia, vivió brevemente en Nueva Orleans, Nueva York y Buenos Aires. El modelo enviado a Bailly para el retrato de Guzmán Blanco fue realizado por el escultor venezolano Eloy Palacios. Véase José María Salvador González, "Trayectoria del escultor Eloy Palacios hasta 1883", en Argos, núm. 38, julio de 2003, pp. 113-147, disponible en línea: <eprints.ucm.es>.

[31] Finalmente, diez años más tarde, en 1889, a poco de terminar el ilustre su tercer y último período de gobierno (el Bienio, 1886-1888), una manifestación encabezada por estudiantes universitarios emprendió la segunda y definitiva demolición y destrucción de ambos monumentos. Véase Roldán Esteva-Grillet, Guzmán Blanco y el arte venezolano, op. cit., pp. 24 y 25 y 159-161. Véase también Manuel Caballero, "El siglo XIX", en el catálogo de la exposición Reacción y polémica en el arte venezolano, Caracas, Galería de Arte Nacional, 2000, pp. 47-59.

[32] El concepto de civilización es considerado aquí atendiendo al contenido ideológico de progreso que implicó en las teorías sociológicas del siglo XIX, involucrando tanto un sentido de proceso histórico como un sentido de modernidad, como estado realizado de refinamiento y orden. Véase Raymond Williams, Palabras clave, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000, pp. 59-61.

[33] La escultura fue encargada al escultor francés Vital Dubray y fundida en París por Thiébaut Frères. Véase José María Salvador González, "La imagen artística de Francisco de Miranda a fines del siglo XIX y su impacto en la sociedad venezolana de entonces", en

Congreso Internacional Conmemorativo del Bicentenario de la Expedición Libertadora de Francisco de Miranda: "Las Independencias de la América Latina: génesis, proceso y significado actual", Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda, Coro, 31 de julio-2 de agosto de 2006, disponible en línea: <eprints.ucm.es>.

[34] "El centenario del Libertador", en La Opinión Nacional, Caracas, 11 de agosto de 1883, pp. 1 y 2.

[35] Véase Roldán Esteva-Grillet, Guzmán Blanco y el arte venezolano, op. cit., pp. 33-41. Véase también José María Salvador González, Efímeras efemérides. Fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2001, pp. 333-351.

[36] Ramón de la Plaza, Ensayo sobre el arte en Venezuela, Caracas, La Opinión Nacional, 1883; reed. por la Presidencia de la República, 1977. Véase Roldán Esteva-Grillet, Guzmán Blanco y el arte venezolano, op. cit., pp. 97 y ss.

[37] Martín Tovar y Tovar, Firma del Acta de la Independencia (1883), óleo sobre tela, 480 x 700 centímetros, Salón Elíptico del Palacio Federal, Caracas, disponible en línea: <commons.wikimedia.org>.

[38] Roldán Esteva-Grillet, Guzmán Blanco y el arte venezolano, op. cit., pp. 114-117. Véase también Carlos Erick Malpica (coord.), Catálogo Batalla de Carabobo de Martín Tovar y Tovar, Caracas, Dirección de Patrimonio Cultural, Asamblea Nacional República Bolivariana de Venezuela, 2007, p. 6.

[39] En la GAN se conserva un boceto para esta obra con una imagen bien diferente de Miranda. Martín Tovar y Tovar, Boceto para la Firma del Acta de Independencia (1876-1877), óleo sobre tela, 45,2 x 66,5 centímetros.

[40] "Indudablemente ha quedado marcado y grabado en el espíritu de todos los venezolanos, con indeleble persistencia, el altivo, marcial y elegante girondino pintado por Martín Tovar y Tovar en El Constitucional de Venezuela […] ¿A quién le importa hoy en día,

a quién puede interesarle saber que el personaje principal de tan magnífico lienzo nada tiene de semejante con el verdadero ser que representa?", cit. en Alfredo Boulton, Miranda. Estudio iconográfico, op. cit., p. 36. Ni una mención hace Boulton en esta publicación al cuadro de Michelena.

[41] Roldán Esteva-Grillet, Guzmán Blanco y el arte venezolano, op. cit., p. 115.

[42] Ibid., pp. 98 y 99.

[43] Lewis Brian Adams, Francisco de Miranda (ca. 1844), Alcaldía del Municipio Libertador, Caracas, disponible en línea: <es.wikipedia.org>.

[44] José María Salvador González, "Glorias póstumas. Apoteosis de otros héroes", en Efímeras efemérides, op. cit., pp. 357-375.

[45] José María Salvador González, "La imagen artística de Francisco de Miranda…", op. cit.

[46] La disputa con Ecuador por los restos de Sucre, hallados en 1900, continuaba al menos hasta 2019, año en que el presidente venezolano Nicolás Maduro volvió a reclamarlos. Por ejemplo, véase "El Mariscal Antonio José de Sucre y la trama de sus restos mortales", en El Universo, 25 de enero de 2019, disponible en línea: <www.eluniverso.com>.

[47] Reseña de la apoteosis en El Tiempo, Caracas, 6 de julio de 1896, p. 1. Salvador González, en el artículo antes citado, hace un panorama amplio de la recepción del cuadro en la prensa de Caracas, que fue realmente enorme.

[48] "El cuadro de Michelena", en El Tiempo, Caracas, 6 de julio de 1896, p. 1.

[49] Véase Carlos Maldonado-Bourgoin, op. cit.

[50] El Cojo Ilustrado, año V, núm. 109. Unos días más tarde, esta publicación reprodujo el cuadro de Emilio Mauri Muerte de Michelena (año V, núm. 112, 15 de agosto de 1896). El 20 de julio de 1896, el diario El Tiempo publicó una descripción de la velada

de gala organizada por “un grupo de caraqueños” entre los que había varios pintores amigos, que se celebró el día 18 en el Teatro Nacional, en la que Crespo condecoró a Michelena con una medalla de oro “al mérito sobresaliente”. El cuadro fue teatralmente presentado en el escenario, mientras sonaba la música de I Pagliacci, de Leoncavallo. Reproducido en el catálogo Genio y gloria de Arturo Michelena, op. cit., p. 92.

[51] Esto ha sido advertido por Carlos Maldonado-Bourgoin, op. cit.

[52] Véase Notice des peintures, sculptures et dessins de l’École moderne exposés dans les galeries du Musée national du Luxembourg, París, Charles de Mourgues Frères, 1880, núm. 186, disponible en línea: <gallica.bnf.fr>.

[53] Catalogue de tableaux et aquarelles de l’école moderne… dépendant de la collection de M.***, París, Hôtel Drouot Salle, núm. 8, p. 15, núm. 52, “MELINGUE (Lucien) Marat (Salon 1880)” (manuscritas en el margen, las cifras que suponemos fueron su precio de base y de venta: 1.200-920), disponible en línea: <gallica.bnf.fr>.

[54] Por otra parte, cabe recordar que el mayor triunfo de Michelena en París fue Carlota Corday rumbo al cadalso, obra perteneciente a la GAN, exhibida y premiada con medalla de oro en la Exposición Universal de París, en conmemoración del centenario de la Revolución Francesa, 1889. Eduardo Schiaffino comentó largamente esta obra en un artículo, donde afirmaba que Michelena le había puesto los rasgos de una mujer que acababa de rechazar su amor. Eduardo Schiaffino, “Arturo Michelena”, en El Mercurio de América, año 1, t. 1, núm. 4, 1° de noviembre de 1898, pp. 255-258.

[55] Luis Pérez-Oramas, “Arturo Michelena. Vueltas a la patria y representación de la historia”, en el catálogo Genio y gloria de Arturo Michelena, op. cit., p. 13.

[56] Ibid., pp. 82 y 83.

[57] Ibid.

[58] En su artículo, Maldonado-Bourgoin adhiere a esta comparación con el cuadro de David y analiza pormenorizadamente la posición del cuerpo de Miranda en el cuadro de Michelena. Carlos Maldonado-Bourgoin, op. cit.

[59] Arturo Michelena, Mujer oriental (1889), óleo sobre tela, 49,2 x 65,4 centímetros, Banco Industrial de Venezuela, Caracas, disponible en línea: <commons.wikimedia.org>.

[60] En México, V. M. Macías-González ha analizado esta cuestión en el período del porfiriato. Véase "Apuntes sobre la construcción de la masculinidad a través de la iconografía artística porfiriana, 1861-1916", en Stacie Widdifield (coord.), Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920), México, Fondo de Cultura Económica, col. Ediciones Conaculta, 2004, pp. 329-350.

[61] Cornelis Goslinga, Estudio biográfico y crítico de Arturo Michelena, Maracaibo, Universidad de Zulia, 1967, p. 239. Este autor dice que Michelena pintó el cuadro en muy poco tiempo y que posó para él su amigo Eduardo Blanco, a cuya "sensibilidad exquisita" atribuye (sin citar fuentes) la idea de la obra.

[62] Arturo Michelena, El niño enfermo (1886), óleo sobre tela, 85 x 80,4 centímetros, GAN, Caracas.

[63] Linda Nochlin, Misère. The Visual Representation of Misery in the 19th Century, Londres, Thames & Hudson, 2018.

[64] Un primer boceto, que se conserva en la Fundación Empresa Polar, muestra un entorno distinto, menos dramático, tendido en una cama estilo imperio.

[65] Los textos que algunos de esos artistas (Juan Manuel Blanes, Eduardo Schiaffino, Pedro Lira, etc.) publicaron en folletos, escribieron para la prensa o bien desplegaron en su correspondencia son bastante explícitos en este sentido. Véase, por ejemplo, Juan Manuel Blanes, Memoria sobre el cuadro del Juramento de los 33 por Juan Manuel Blanes, Montevideo, 1878 (folleto). Reproducido parcialmente en el catálogo de la Exposición Juan Manuel Blanes, Montevideo, Teatro Solís, 1941, vol. I, pp. 113-116. O los artículos

enviados por Eduardo Schiaffino a El Diario desde París en 1885, en particular el titulado: “El arte en París”, en El Diario, Buenos Aires, 18 de marzo de 1885, p. 2.

[66] El número del 60º aniversario de la Revista Nacional de Cultura estuvo dedicado a la figura de Arturo Michelena. El extenso artículo de Maldonado-Bourgoin comenta esta cuestión y reproduce numerosas reapropiaciones críticas del Miranda de Michelena por parte de artistas contemporáneos venezolanos. Véase “La pintura ‘Miranda en la Carraca’. Cien años de un emblema del ánima hispanoamericana”, en Revista Nacional de Cultura, año LX, núm. 310-311, julio-diciembre de 1998, pp. 157-183. En 2009, tuve oportunidad de visitar la Feria Iberoamericana de Arte (FIA XVIII, 24-29 de junio 2009) en Caracas, donde dos obras de Edgar Álvarez Estrada y otra de Nelson Garrido planteaban reapropiaciones críticas de la pintura.

[67] Óleo sobre tela (1897), 436 x 253 centímetros, Palacio de Miraflores, Caracas.

[68] Véase el catálogo Genio y gloria de Arturo Michelena, op. cit., pp. 106-109.

[69] Eduardo Schiaffino, “Arturo Michelena”, op. cit., pp. 255-258.

[70] Roldán Esteva-Grillet señala que los becarios del primer período de gobierno de Guzmán Blanco, el Septenio, fueron todos a Roma; pero en 1883, al premiarse a Tovar y Tovar y obtener su beca por el segundo premio Cristóbal Rojas, ambos viajaron juntos a París, donde el maestro Tovar se había formado por su cuenta, luego de pasar por la Academia de San Fernando de Madrid; Michelena, becario del gobierno de Crespo, siguió el ejemplo de Rojas y se fue a París al obtener su beca (comunicación personal, 24 de junio de 2021).

[71] Schiaffino dedicó todo su esfuerzo desde su regreso de Europa a formar la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) solicitando a artistas amigos y coleccionistas sus obras mediante adquisiciones, préstamos o comodatos. Véase María Isabel Baldasarre, Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

[72] Francisco Miranda en la Prisión de la Carraca, óleo sobre tela, 975 x 710 centímetros. Catálogo del Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, 1951, t. I, p. 242. Aun cuando no menciona esta obra, una investigación de Miguel Ruffo y María Inés Rodríguez Aguilar da cuenta de la política de encargo de copias de imágenes famosas y significativas por parte de Ángel Justiniano Carranza, el primer director del MHN. María Inés Rodríguez Aguilar y Miguel Ruffo, "Entre originales y copias: el caso del Museo Histórico Nacional", en Original - copia… original? III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes - XI Jornadas CAIA, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2005, pp. 91-102.

[73] Museo Histórico Nacional, Libro Debe y Haber, asignación por enero de 1905, p. 44. "Pedro Rocamora: Por un cuadro al óleo antiguo representando al general Miranda en su prisión en España $ 600." Podría tratarse de una de las copias en tamaño reducido que había realizado el discípulo de Arturo Michelena, Gabriel D'Empaire.

[74] Véase Carolina Carman, Los orígenes del Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Prometeo, 2013. El MHN tiene en su colección otros objetos que dan cuenta del interés y la difusión que hubo en torno al centenario por la figura de Miranda: otro óleo de Fidencio Alabés, copia de un busto de Miranda: óleo sobre tela, 73 x 60 centímetros; una fotografía del Monumento al General Francisco Miranda en el Panteón Nacional, Caracas, 23,8 x 17,5 centímetros, y dos objetos en los que se reproduce el cuadro de Michelena copiado por Coppini: un abanico y un pañuelo de seda con la imagen de Miranda en la Carraca (pañuelo de mano de seda con la copia del óleo de Coppini, El general Miranda en la prisión de Ceuta, litografiado en sepia, 53 x 47 centímetros, impresor Silkgraph).

II

Simón Bolívar

En arco se alzan las cejas, como cobijando mundos. Tiene fijos los ojos, más que en los hombres que lo oyen, en lo inmenso, de que vivió siempre enamorado. Las mejillas enjutas echan fuera el labio inferior, blando y grueso, como de amigo de amores, y el superior, contraído, como de hombre perpetuamente triste: La grandeza, luz para los que la contemplan, es horno encendido para quien la lleva, de cuyo fuego muere.

JOSÉ MARTÍ[1]

CON ESTAS PALABRAS, el poeta José Martí describía su fascinación por la figura ejemplar de Simón Bolívar (Caracas, 1783-Santa Marta, 1830), ubicando las claves de la personalidad del héroe admirado —que calificó de "solar"— en cada uno de los rasgos de su rostro. En realidad, describía la estatua que el artista venezolano Rafael de la Cova (Caracas, 1850-1896) había modelado y fundido en Nueva York para el festejo del centenario del nacimiento del Libertador.[2] En ese momento de conmemoraciones y celebraciones, en que la inmensa y controvertida figura de Bolívar comenzaba a ubicarse sólidamente en los relatos fundacionales de Venezuela, Colombia, Ecuador, Bolivia y Perú, la mirada de Martí tuvo otro carácter: fue la suya una indagación interesada en descifrar los secretos del liderazgo heroico, las claves del delicado equilibrio entre ganar la guerra y construir la política, equilibrio que no había logrado ninguno de los libertadores en las primeras décadas del siglo y que él mismo procuraba poner en práctica en su patria, Cuba, todavía bajo el dominio español.[3]

Martí escribía desde su exilio en Nueva York, el espacio moderno por excelencia en la topografía simbólica que había organizado las

nuevas sociedades en el pensamiento de sus élites.[4] Pero escribía también fascinado por el modelo heroico de inspiración napoleónica que imperó en las primeras décadas del siglo XIX, encarnado, sobre todo, en la figura de Bolívar. Empeñado en la lucha por la independencia de Cuba, oscilaba entre sus "dos patrias": Cuba y la noche, el combate militar y la labor intelectual. Y en 1895 resolvió esa ecuación en favor de la muerte heroica: dejando atrás la noche, avanzó sobre el enemigo en un caballo blanco, apenas iniciadas las batallas por la independencia en la isla que era su patria.[5]

Martí describía un rostro de bronce que había podido ver de cerca en el atelier neoyorkino del escultor, un rostro que, una vez emplazada la estatua, se volvería prácticamente invisible. Pero hubo muchos otros retratos del Libertador que, desde el momento mismo de la construcción de su liderazgo hasta hoy, han sido interrogados y admirados con extraordinaria persistencia. En particular, como veremos, las dos grandes pinturas que Bolívar encargó a José Gil de Castro en Lima en 1825.

En ese año del centenario, 1883, mientras Martí escribía desde Nueva York, la figura de Bolívar fue objeto de grandes celebraciones sobre todo en Venezuela bajo el mandato de Antonio Guzmán Blanco, como símbolo de poder y prestigio de la nación consolidada y espejo en que se reflejaba su gobernante. En su patria natal, el culto a Bolívar adquirió unas proporciones y una instrumentalización política que persiste hasta nuestros días. En los años sesenta, Germán Carrera Damas dedicó un agudo análisis que calificaba ese culto como una seudorreligión de Estado.[6]

Como ya mencionamos a propÓsito de Miranda, Guzmán Blanco dedicó varios años a la organización de la gran Exposición Nacional con que se celebró en Caracas el primer centenario del Libertador: levantó edificios y monumentos; produjo grandes fastos; encargó pinturas, medallas, monedas, cuadros vivos, desfiles, conciertos y funciones de ópera, procurando ubicarse a sí mismo en el aura de gloria que irradiaba la figura del héroe.[7] En ese clima de celebraciones, fue donado por los descendientes de María Antonia Bolívar e instalado en el recién creado Salón Elíptico del Palacio Federal, en Caracas, el más trascendente y difundido de los retratos del héroe, el que pintó el artista mulato peruano José Gil de Castro

en Lima en 1825 (lámina 8). Fue un encargo de Bolívar, para el cual muy probablemente posó, y que envió a su hermana María Antonia[8] en Caracas poco después, llevado por su hombre de confianza, Antonio Leocadio Guzmán (el padre de Antonio Guzmán Blanco).[9] Una versión casi idéntica había enviado poco antes Bolívar a Londres, a su amigo sir Robert Wilson. Esta fue reproducida en grabados que tuvieron vasta e inmediata circulación. Donado por su hijo, Belfort Hinton Wilson, a la República de Bolivia en 1840, se encuentra desde 1842 en exhibición permanente en la Sala de Sesiones de la Casa de la Libertad en Sucre (lámina 9).[10]

Ambos son retratos de Estado, preservados en sitios altamente simbólicos de las dos naciones, y poseen grandes marcos dorados que refuerzan y destacan su valor. En el marco de Caracas, de madera dorado a la hoja —que se observa ya en fotografías del Salón Elíptico de fines del siglo XIX—, se encuentran labrados los escudos de Venezuela (en el centro del cabecero), Bolivia, Ecuador, Colombia y Perú (dos en cada uno de los dos laterales). El marco de la versión de Sucre es aún más abigarrado e incluye una notable transcripción de fuentes documentales sobre la significación del retrato y declaraciones en latín. En el centro del cabecero, un escudo ovalado coronado de laurel y flanqueado por cuatro banderas, con la leyenda: “SIMÓN BOLÍVAR / Natus in Urbe Caraccae, / Mense Julii 25, A.D. 1783 / Obiit in Agello Divi Petri / prope urbem Sanctae Marta / Mense Decembris, A.D. 1830 / DUX PRAECLARUS / CIVIS INTEGER / LIBERATOR / et / PATER PATRIAE”. En el centro del larguero izquierdo, sobre banderola simulada: “Al Señor General Sir Robert Wilson / ‘Retrato mío hecho / en Lima, con / la más grande exactitud y / semejanza’ / S. Bolívar”. En el centro del larguero derecho, sobre un paño pendiente de una flecha, simulados: “Extracto / del último testamento / del Libertador / SIMÓN BOLÍVAR / ‘Mando que mis albaceas den las gracias / al Señor General Sir Robert Wilson / por el buen comportamiento de su hijo / Mi edecán el Coronel Belford Hinton Wilson / que tan fielmente me ha acompañado / hasta los últimos momentos de mi vida’ / Hacienda de San Pedro a las doce / del día diez de diciembre de 1830”. En el centro del travesaño inferior del marco, sobre plaqueta de bronce rectangular: “LA REPÚBLICA DE BOLIVIA / AGRADECIDA / AL HÉROE / CUYO NOMBRE LLEVA”.

Los grabados de ese retrato, hechos en Londres, fueron reproducidos desde muy temprano en todo tipo de soportes, en publicaciones oficiales tanto como populares: copiados en billetes y estampillas, enmarcados en las oficinas públicas, impresos en manuales escolares y publicaciones para niños y como ilustración de portada de muchísimos libros. Han sido también objeto de los más diversos usos y reapropiaciones tanto en los circuitos del arte contemporáneo como en las artes populares.

De toda la inmensa iconografía del Libertador, esta es la única imagen de la cual tenemos testimonio directo de la opinión del retratado a partir de su correspondencia: Bolívar la encontró “perfecta” y exacta en su semejanza.

LA ICONOGRAFÍA DE BOLÍVAR: PRIMERAS REFLEXIONES CRÍTICAS

El centenario de 1883 también estimuló en otras naciones latinoamericanas, todavía agitadas por las guerras civiles y disputas por el poder, indagaciones tan interesadas como la de Martí en la figura heroica de Bolívar. En sus gestos, en su efecto de presencia, pero sobre todo en su rostro se buscaron claves para comprender la construcción de esa imagen carismática y de su capacidad de liderazgo tanto militar como político a lo largo de más de diez años de guerras devastadoras. Se indagó también su fisonomía rastreando indicios de los motivos de su vertiginosa caída luego de haber sido celebrado como el Libertador de toda la América hispana.

Desde entonces, es vastísima la bibliografía que se ha producido en este sentido. El lugar de las imágenes, de la circulación de retratos, y la parafernalia simbólica que se desplegó alrededor de la figura de Bolívar durante su vida, anticipando su llegada a las diversas regiones, en las celebraciones de las batallas ganadas y entradas triunfales en las ciudades liberadas, ha sido, en esas indagaciones, muy importante.[11] Sin embargo, desde las obsesivas comparaciones de detalles de su rostro hechas por Manuel Arocha y Alfredo Boulton con métodos lombrosianos hasta las reconstrucciones en tecnología 3D a partir de su estructura craneana en este siglo XXI, ha prevalecido la búsqueda del verdadero rostro de Bolívar, como si en esa vera icona pudiera encontrarse una clave para descifrar el enigma del héroe.[12]

El colombiano Alberto Urdaneta publicó en ocasión del centenario de 1883 la primera recopilación y análisis crítico de la iconografía de Simón Bolívar, que llamó “esjematología”.[13] Fue Urdaneta un intelectual y artista profundamente involucrado con la militancia política, como pensador y publicista tanto como en la acción militar.[14] Pero, sobre todo, fue un artista visual interesado en el poder de las imágenes en relación con la política: pintor, dibujante y caricaturista, dirigió la primera Escuela de Bellas Artes en Bogotá

y organizó su primera Exposición de Bellas Artes en 1886. Su cuadro más conocido es Caldas marcha al suplicio, una dramática representación de los últimos momentos de un hombre que enfrenta heroico una muerte injusta.[15] Urdaneta fue además el creador y director de una publicación periódica ilustrada de enorme trascendencia en las décadas finales del siglo XIX en Colombia: Papel Periódico Ilustrado. En un número especial de esa revista, dedicado a Bolívar en su centenario, el artista publicó aquella primera indagación iconográfica (figura II.1). Su actividad nos lo muestra consciente no solo de la importancia de la multiplicación de la imagen impresa, sino también del lugar que tuvieron las imágenes en la construcción de la figura del héroe reconocido como padre fundador de su nación. Su interés iconográfico debe considerarse además en estrecho vínculo con su militancia conservadora, que ejerció desde el Papel Periódico Ilustrado y a través de la figura de Bolívar, contribuyendo al fortalecimiento del proyecto “Regenerador”.[16]

FIGURA II.1. Papel Periódico Ilustrado, año II, núm. 46-48, Bogotá, 24 de julio de 1883.

Urdaneta buscó y coleccionó retratos de Bolívar y llegó a reunir algo más de ciento sesenta, solo en Bogotá. Minucioso y atento a su origen y circulación, distinguiendo originales de derivados, versiones y copias, su ensayo se volvió la primera referencia para todas las aproximaciones posteriores.[17] Presentó su clasificación en cuatro series caracterizadas como provisorias y algo "caprichosas"; esperaba poder completar su estudio al viajar a Caracas. Pero el orden no fue caprichoso y consignaba finalmente las agrupaciones de "última fisionomía de Bolívar", "perfiles", "Tenerani" y "fisionomías de la primera época".

En primer lugar, comenzaba, por supuesto, por los artistas

colombianos, no solo debido al sesgo nacionalista que tiñó los estudios sobre la figura de Bolívar: en Colombia, se hicieron los primeros y también los últimos retratos del Libertador en suelo americano. Esos retratos tardíos encabezaron su enumeración. Ampliamente documentados, los realizó un culto y refinado artista colombiano fallecido ese mismo año: José María Espinosa (Bogotá, 1796-1883), quien además publicó en 1876 unas Memorias en las que narró su vida como joven soldado durante ocho años en aquellas guerras emancipadoras al mando de Antonio Nariño. Su memoria de artista —y su rol de portador de la bandera en los combates— evocó con particular nitidez la importancia de los emblemas y estandartes, las marchas militares, la vestimenta, los gestos y las voces de mando, y la confusión que imperaba en los campos de batalla.[18]

Descendiente de una familia de la élite criolla bogotana, Espinosa se presentó a sí mismo como artista soldado, autodidacta y devenido dibujante y caricaturista en medio de las privaciones de las campañas militares y las prisiones, por vocación natural. Sin embargo, Beatriz González advierte que muy probablemente se haya formado en "el auge del dibujo cultivado en Bogotá, gracias a la Expedición Botánica" y los artistas que la acompañaron, en particular Francisco Javier Matis en el arte de la miniatura.[19]

Hacia el final del relato de Espinosa sobre sí mismo, encontramos el testimonio del encargo de un retrato hecho por el propio Bolívar y las sesiones de pose del Libertador poco antes del atentado contra su vida en la noche del 25 de septiembre de 1828. Tal vez emulaba en su recuerdo la célebre impaciencia de Napoleón ante su retratista Jacques-Louis David.[20] Es posible advertir también en su relato algunos lugares comunes de la "leyenda del artista moderno" que no debe su talento a maestro alguno.[21] Espinosa terminaba su extraordinario libro de Memorias con la recepción y el destino de sus obras: a partir de aquel primer retrato de Bolívar que había conservado en su poder, le habían sido encargadas varias copias. La última, realizada en 1864, fue un gran retrato de cuerpo entero a tamaño natural, que fue elogiado en la prensa nada menos que por Antonio Leocadio Guzmán, aquel a quien el Libertador había encomendado llevar el cuadro de Gil de Castro a su hermana en 1826. En ese artículo, Guzmán sostenía que el de Espinosa era sin

duda el mejor de todos cuantos se habían hecho en vida del prócer. De hecho, gracias a sus gestiones y las del general Mosquera, el retrato de Espinosa fue adquirido ese mismo año por el ministro plenipotenciario de Venezuela para el palacio de Miraflores en Caracas.[22]

Pero el aspecto más significativo de esas Memorias de Espinosa, aquel que más nos interesa en función de comprender lo que significaron los retratos en esos tiempos de revolución y guerra, es su dramática narración en primera persona de las confusiones —con resultados diversos— del desconocimiento del aspecto físico tanto de Bolívar como de Antonio Nariño por parte de aliados y enemigos. Los relatos del peligro que sufrió Bolívar de ser atacado por sus propios oficiales cuando regresaba cansado y andrajoso luego de la batalla de Boyacá y del engaño de Nariño prisionero de Aymerich después de la batalla de Pasto prometiendo revelar su propio paradero ilustran un aspecto poco atendido de la importancia que revistió la circulación de la imagen de los líderes de tales batallas.[23]

Eran los de Espinosa los retratos de Bolívar más populares en Bogotá en el momento en que Urdaneta escribió su "Esjematología". Reproducidos en "buenas y malas litografías" de amplia circulación, él los valoraba por ser originales: no copiaban modelo alguno, sino que eran el fruto de las sesiones de pose y de la observación del artista. En Colombia es aún la imagen más popular, reproducida en todo tipo de soportes, aquel retrato de Espinosa que presenta a Bolívar como un maduro héroe en reposo, con semblante adusto y tempranamente envejecido, vistiendo uniforme y de brazos cruzados (figura II.2).[24] A diferencia de sus primeros retratos, y fruto de su evidente diálogo con el artista, el Libertador no llevaba condecoraciones ni medallas (algunas creadas y otorgadas por él mismo) en el pecho. Después de la muerte de Bolívar, tanto en sus monumentos como en la litografía encargada a la casa Lemercier en París a partir del retrato de Espinosa, se agregó una medalla con la efigie de George Washington que le habían regalado sus descendientes en 1825, en señal de reconocimiento por la causa común que los unía.[25]

FIGURA II.2. Alfredo Greñas (grabador) tras litografía original de Leveillé lith. y José María Espinosa, Simón Bolívar, publicado en Papel Periódico Ilustrado, año II, núm. 46-48, Bogotá, 24 de julio 1883, p. 400.

En la primera serie de su clasificación, Urdaneta ubicaba también los primeros retratos de Bolívar hechos por Pedro José Figueroa (Bogotá, 1778-1836), artista de quien se conservan pocas evidencias documentales y que apenas ha comenzado a estudiarse sistemáticamente.[26] Se atribuyen a Figueroa varios óleos que integran un conjunto bastante homogéneo de los primeros retratos americanos de Bolívar, muy similares entre sí, tal vez copias de copias de copias, todos sin firma. Entre ellos, se cuentan también algunos latones atribuidos a artistas quiteños, como Antonio Salas y Anselmo Yáñez, tal vez los modelos para los primeros retratos de Bolívar firmados por Gil de Castro, probablemente fruto del decreto del Congreso del Perú del 12 de febrero de 1825, cuando Bolívar estaba a cargo de la presidencia, que ordenaba colocar en las municipalidades su retrato.[27]

El primero de los realizados por Figueroa, sin embargo, se encuentra bien documentado: se trata del encargo que recibió en 1819, tras la victoria de Boyacá, con la que terminó de independizarse la Nueva Granada (lámina 10). Una "Asamblea de notables" decretó entonces realizar un retrato "emblemático" del Libertador para ser colocado bajo el dosel en el Cabildo de la ciudad, en un claro acto de sustitución de la imagen del rey de España por la de Bolívar en aquellos primeros rituales independentistas.[28]

Ese cuadro, que lleva la inscripción "Post Nubila Faebus / Simón Bolívar Libertador y Padre de la Patria", ha sido largamente comentado y discutido. Fue realizado por el artista en muy poco tiempo reutilizando una tela en la que, hoy sabemos con certeza gracias a estudios técnicos, había comenzado un retrato de Fernando VII a partir de un grabado de Gamborino que tuvo amplia circulación en América para reclamar fidelidad al rey depuesto.[29]

En segundo lugar, seguían en la clasificación de Urdaneta los perfiles tardíos e idealizados, realizados por los artistas europeos Antonio Meucci y François Desiré Roulin entre 1828 y 1830. Luego, en tercer lugar, las esculturas del italiano Pietro Tenerani desde 1831 (que esculpió las facciones a partir del grabado de Roulin). Por último, en cuarto lugar, enumeraba los derivados del grabado

realizado en Londres por Charles Turner en 1827 a partir del retrato de cuerpo entero pintado por Gil de Castro en Lima en 1825 (lámina 11).

Urdaneta no conocía el cuadro ni al artista, pero hizo una muy elogiosa y detallada descripción de la representación del héroe y la firma de aquella "prueba al humo" que estimaba como una de las joyas de su colección: "Importante como grabado, pero más interesante como estudio fisionómico, como actitud, como movimiento". En cuanto a su autoría, se limitó a transcribir las inscripciones, con errores de lectura que revelan su desconocimiento de las firmas visibles: "A la izquierda al pie del grabado dice: Paint by. En Lima, por Gil, y a la derecha dice: Engraved by. C. Jurner [sic] Mezzotinto. Engraver in ordinary tu jis majesty [sic]. Luego al pie dice: London publissed may, 1827, 50, Warren Street. Jiterory square by mr. Jurner".[30]

Al final, comentó despectivamente el primer retrato de Bolívar que ingresó a las colecciones del Museo Nacional de Colombia: un bordado en seda hecho en 1844 por una niña, Nieves Martínez, alumna del Colegio de la Inmaculada en Bucaramanga, a partir de aquel grabado de Turner.[31]

Si bien es muy escasa la evidencia documental de sus ideas al respecto, resulta evidente que Simón Bolívar fue muy consciente de la importancia de la circulación de su imagen en retratos y el despliegue de una profusa parafernalia simbólica alrededor de su figura.[32] Su liderazgo político y militar en buena parte del continente sudamericano resulta inescindible de los usos celebratorios y la temprana proliferación de sus retratos y alegorías, honores y entradas triunfales después de cada batalla ganada a lo largo de su vida. En ese despliegue celebratorio, él mismo tuvo algún tipo de participación, ya sea enviando su retrato como obsequio para anticipar su llegada, aceptando los honores que se le rendían o instrumentando la circulación de su imagen.[33] Simón Bolívar estimuló un culto a su propia figura de tal magnitud que puso en evidencia y generó reticencias hacia su desmesurada ambición política. Fue, sin duda, quien llevó más lejos el proyecto político emancipador de la América hispana con una enorme concentración del poder en su figura. Sin ese vasto despliegue

simbólico, sería aún más difícil comprender el devenir de aquel largo y cruel período de casi veinte años de guerras, a partir de los levantamientos civiles y armados desencadenados por la abdicación del rey de España en 1808.

LOS RETRATOS DE JOSÉ GIL DE CASTRO

Como ya hemos comentado, antes de octubre de 1825 Gil de Castro realizó una serie de retratos de Simón Bolívar sin conocerlo en persona, a partir de retratos anteriores, de los que conocemos cinco versiones casi idénticas (láminas 12 y 13). Son retratos de busto (algo que no fue habitual en su práctica artística), que —como observa Majluf— inauguraban un formato adecuado para ubicar la efigie del héroe visible en los municipios y dependencias de gobierno de las ciudades liberadas.[34]

Habiendo regresado a Lima luego de diez años de actividad como retratista en Santiago de Chile, Gil de Castro recibió el encargo de un retrato de cuerpo entero del Libertador, muy probablemente con el modelo a la vista, del que hizo las dos versiones iguales que hemos mencionado. Una tercera, con diferencias en la composición, le fue encargada poco más tarde para el salón de recepciones del Palacio de Gobierno de Lima. Esta nueva serie corresponde al momento de mayor acumulación de poder y más ambiciosos proyectos políticos de Bolívar, quien imaginaba entonces la llamada "Gran Colombia" unificada bajo su tutela vitalicia. Esto tuvo lugar en el marco de una impresionante campaña de exaltación de su imagen, que se tradujo en la multiplicación de retratos y diversas disposiciones respecto de su exhibición en las nuevas sedes gubernamentales, acuñación de monedas en su honor, obsequios principescos, honras y procesiones de su efigie bajo palio en fiestas y celebraciones públicas en las actuales naciones de Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela, Bolivia y hasta en Argentina.[35] Fue ese también el comienzo de intrigas y conspiraciones en su contra por parte de antiguos aliados, como Francisco de Paula Santander, que culminarían en el atentado fallido contra su vida en Bogotá el 25 de septiembre de 1828.

La fecha de ejecución de estos cuadros ha sido largamente discutida, pues —a diferencia de la mayoría de los cuadros firmados por Gil de Castro— la única inscripción visible es muy escueta: "En

Lima por Gil". Sin embargo, es posible precisar con certeza esa fecha, sólidamente documentada en la correspondencia del Libertador, en el mes de octubre de 1825: entre el momento en que Bolívar recibió el obsequio de la espada y el uniforme del Perú que viste en el retrato[36] y la fecha de la carta que acompañó el primer envío de uno de ellos como regalo a sir Robert Thomas Wilson.[37]

Otro tema igualmente debatido es el momento en que el Libertador se afeitó los bigotes, cosa que según su secretario O'Leary habría tenido lugar precisamente en octubre de 1825. Ambos episodios —la decisión de cambiar el estilo de su faz y el encargo del retrato a Gil de Castro— estuvieron, sin duda, íntimamente vinculados. Todos los comentaristas coinciden en señalar la novedad que introducen estos dos cuadros en la iconografía de Bolívar, centrando su atención en la ausencia de bigotes.

Boulton dedicó buena parte de su minucioso análisis de estos cuadros a demostrar que la primera versión del retrato, con el modelo a la vista del pintor, es el de Caracas (aun cuando Bolívar envió la otra versión a sir Robert Wilson unos meses antes). Para sostener su argumento, Boulton se basaba en el análisis de la pincelada y detalles en el tratamiento del rostro, el cabello, el lóbulo de las orejas, etc.[38] Sin embargo, encontraba que el tamaño y posición en la tela de ambas figuras es idéntica, por lo que concluía que ambos fueron pintados calcando uno del otro antes de ser retirados del taller. Esa hipótesis ha sido corroborada por los estudios técnicos llevados adelante con otras obras de Gil, en los que se han encontrado indicios de que calcaba las imágenes mediante la técnica del spolvero.[39] La correspondencia del coronel Juan José Santana, secretario y amanuense de Bolívar, indica también que, efectivamente, el retrato que fue enviado a Londres fue encargado a Gil a partir de uno previo (el que luego enviaría a Caracas): "El Libertador le encarga a usted que de su cuenta haga sacar usted un retrato suyo por el que hizo el chileno en la Magdalena, que es perfecto, y lo entregue usted al señor Begg para que lo mande al general Miller".[40]

Londres y Caracas fueron dos destinos estratégicos: el primero sería objeto de su reproducción en grabado, realizada por el establecimiento de Charles Turner en 1827, que inmediatamente

tuvo inmensa difusión. Ya hemos citado a Urdaneta respecto de su circulación en Colombia. En 1916, Manuel Segundo Sánchez, en su estudio pionero de los retratos de Bolívar en Venezuela, escribía:

El grabado de Londres y no el lienzo de Gil se ha reproducido innumerables veces, bien íntegramente o ya la parte que corresponde al busto, y ha dado margen a diversas interpretaciones. Fue aquel el elegido por Ducoudray Holstein (edición inglesa 1830), Miller (ediciones de 1829 y 1910), Larrazábal, González Guiñan, Pinzón Uzcátegui y muchos otros, para ilustrar sus obras históricas. Lo hemos visto copiado en folletos, revistas, diarios, catálogos de librería, prospectos editoriales, marcas de fábrica, anuncios y en sellos de correo venezolanos de la emisión de 1914. Nuestras estampillas actuales, emisión de 1915, son una feliz reproducción, no del mezzotinto de 1827, sino del lienzo de 1825.[41]

El segundo sería utilizado para convocar adhesiones en Caracas anticipando su regreso triunfal. El retrato de cuerpo entero llegó a la ciudad el día de su santo, en 1826. Le escribió Bolívar a su hermana: "El señor Guzmán te entregará un retrato mío. Guzmán te dirá mil cosas de mi parte". María Antonia Bolívar lo exhibió en su sala, donde se reunían sus partidarios en Caracas, en un lugar estratégico visible desde la calle a través de grandes ventanas siempre abiertas. Anticipando su llegada, ese retrato tendría allí un efecto de redoblamiento de su presencia: sería un símbolo visible de su poder, tal como lo habían sido los retratos del rey de España. María Antonia le describió así en una carta el efecto que había tenido tal exhibición: "Mi casa está continuamente llena de gentes de todas clases a ver tu retrato; unos lloran, otros ríen, y otros te colman de bendiciones; y todos te desean como único remedio a tantos males que nos afligen".[42]

Es evidente que Bolívar tuvo un interés particular en estos retratos, encargados al pintor que había regresado a Lima reconocido como el primer retratista de San Martín, O'Higgins y los oficiales del Ejército de los Andes, entre ellos Guillermo Miller, quien tal vez lo haya asesorado en este sentido.[43] Resulta plausible, entonces,

considerar que él los haya pensado hasta en sus más mínimos detalles y haya tenido una activa participación en las decisiones del pintor respecto de estos retratos que podrían calificarse de estratégicos, dados su destino y la inflexión que introducen respecto de todas sus representaciones anteriores. Aparecen como el fruto de una cuidadosa negociación entre retratista y retratado, y tenemos testimonio de que el resultado le pareció "perfecto".

En general, el cambio decisivo respecto de toda su iconografía anterior apunta a un despojamiento de la composición, en la que la figura del Libertador se magnifica aislada sobre un amplio fondo neutro. Es notable la ausencia de inscripciones y leyendas (aun cuando no sabemos si en el reverso hubiera alguna debajo del reentelado).[44] Hasta la firma de Gil de Castro, siempre larga y elaborada, aparece aquí por única vez con una fórmula mínima: "En Lima por Gil". Natalia Majluf ha llamado la atención sobre la importancia de las firmas de este artista que fue llamado "el pintor sin rostro", pues no se conoce ningún autorretrato suyo, destacando los diversos modos de hacerse presente en las largas inscripciones con que acompañó sus cuadros en los diversos momentos de su carrera.[45] Por eso, es significativo este exclusivo caso de laconismo en ambas versiones del retrato del Libertador, tal vez —como sugiere Majluf— adoptado por única vez por el pintor teniendo en vista su destino múltiple (era el modo convencional de firmar los grabados), y muy probablemente por indicación de su comitente Bolívar.

Pero, además, cada elemento del entorno y la vestimenta, contrariamente a la práctica de Gil de Castro en toda su producción anterior, aparece austero y poco preciso. El uniforme obsequiado por el Perú está modificado y simplificado: no lleva las charreteras con sus iniciales ni el calzón de grana con botones de oro; no luce los 22 botones grandes de oro en la pechera ni las ocho hebillas de oro en el cinturón que describe en detalle O'Leary en sus Memorias.[46] Hay, sin embargo, elementos de aquel uniforme transformado en una vestimenta más austera, con pantalón blanco y botas altas negras, que dan a la figura del Libertador mayor altura y una elegancia afrancesada. El rostro rasurado aliviana la expresión severa de los retratos anteriores con una media sonrisa apenas esbozada, y el peinado a la moda, llamado coup de vent, contribuye

a brindar un aspecto en general más moderno y cosmopolita a la figura de Bolívar en relación con el resto de sus retratos.

Resulta evidente la decisión de una deliberada ambigüedad en todos los elementos que componen la imagen del Libertador: la espada enfundada que sostiene en su mano izquierda se encuentra cortada por el marco en ambas versiones y están ocultas también la empuñadura y la cazoleta, de modo que no sea identificable más que por aproximación con la espada del Perú.[47] Aun la parte visible difiere de esta en el diseño de los ornamentos en la vaina. Boulton atribuye estas discrepancias en los detalles del uniforme y la espada a que el artista "ha dejado correr a su arbitrio, a su fantasía, detalles sin importancia".[48] Sin embargo, resulta evidente que en esos retratos cada detalle tenía gran relevancia. Esta inusitada ambigüedad aparece orientada a evitar una excesiva identificación de su retrato con el Perú para aludir genéricamente a otros uniformes y otras espadas simbólicas que le habían sido obsequiadas en Colombia, Bolivia, Venezuela.[49] Bolívar tampoco luce en el pecho alguna de las medallas, varias de las cuales se había otorgado él mismo. Todos estos elementos contribuyen a que estos dos retratos sean los de mayor despojamiento ornamental y concentración expresiva en su figura sobre un fondo neutro verdoso en el cual (pese a los repintes y las restauraciones) se advierte en ambos una mayor luminosidad en la zona inferior, como si una luz tenue emanara del piso de mosaico.

Ese piso, rematado por un zócalo de madera simulado en el primer plano donde se ubica la firma del artista, es un elemento destacado en el conjunto (ocupa casi un tercio del fondo), por lo que difícilmente haya sido elegido al azar en una composición tan controlada. Si bien ningún comentario del cuadro lo señala, es plausible que ese elemento no fuera solo una ambigua indicación espacial para dar profundidad al espacio, sino que tuviera además la intención de vincular —de un modo también ambiguo— el retrato con la masonería, aludiendo al mosaico tradicional del pavimento de la logia. Pues, si bien en otros retratos de cuerpo entero Gil de Castro ubicó a los personajes sobre pavimentos de mosaico blanco y negro, llama la atención su inusual color rojo en estos dos retratos.[50]

Si bien el involucramiento temprano de Bolívar con la masonería en París se encuentra documentado, su decisión de prohibir las sociedades secretas en 1828 (tras el fracaso de la Convención de Ocaña y el atentado contra su vida en Bogotá en septiembre de ese año) suscitó una discusión aún irresuelta acerca del alcance de ese vínculo.[51] Sin embargo, al menos desde 1883, cuando el monumento de Cova que comentamos al comienzo fue emplazado en la sede de la logia en Caracas con la banda de la orden, la masonería ha proclamado públicamente a Bolívar como destacado miembro.[52]

La gran logia de Venezuela había sido fundada el 24 de junio de 1824.[53] Poco antes, el nombre de Bolívar figura en un documento según el cual le habría sido otorgado en Caracas el grado trigésimo tercero en abril de 1824.[54]

En los años de lucha independentista, habían florecido las sociedades secretas (muchas de ellas sin vínculos con la masonería salvo en lo formal), entre las que se distinguieron las logias Lautaro (o Caballeros Racionales) formadas por Francisco de Miranda en Londres y otras que, a partir del ejemplo carbonario, se organizaban alrededor de ideales independentistas y republicanos.[55] En 1825, las logias y sociedades secretas que tan importante papel habían tenido en las guerras de independencia se vieron involucradas en el debate público respecto de las formas de gobierno de las nuevas formaciones políticas.[56]

El cuadro de Gil fue enviado por el Libertador a una Venezuela en la que, según expresaba secretamente en su carta a Santander desde Magdalena el 11 de febrero de 1826, diversos grupos le proponían proyectos napoleónicos:

Este plan me ofende más que todas las injurias de mis enemigos, pues él me supone de una ambición vulgar y de una alma infame capaz de igualarse a la de Iturbide y esos otros miserables usurpadores. Según esos señores, nadie puede ser grande, sino a la manera de Alejandro, César y Napoleón. Yo quiero superarlos a todos en desprendimiento, ya que no puedo igualarlos en hazañas. Mi ejemplo puede servir de algo a mi patria misma pues la

moderación del primer jefe cundirá en los últimos, y mi vida será su regla. El pueblo me adorará y yo seré el arca de su alianza.

El 19 de julio de 1828, el retrato que se conservaba en casa de María Antonia, públicamente visible desde su arribo en 1826 a través de las ventanas, fue sacado en procesión. Así lo relató ella en una carta a Bolívar:

Anoche hubo una gran función en la plaza con tu retrato y fue numeroso el concurso. El retrato fue y vino en procesión con música y todo el pueblo y militares, que repetían continuas vivas y aclamaciones y por la mañana tedeum con salva de Artillería, en fin, el día estuvo muy divertido, pues hasta aquellos antiguos gigantes salieron por las calles.[57]

Fue ese evento, tras el fracaso de la Convención de Ocaña (que se desarrolló entre el 9 de abril y el 10 de junio de 1828), el comienzo del fin de las ambiciones de Bolívar de unificar una Gran Colombia bajo un régimen fuertemente centralizado en su figura, basado en la Constitución de Bolivia. La resistencia de Francisco de Paula Santander y quienes sostenían un modelo federalista que abarcara las actuales naciones de Colombia, Venezuela, Ecuador y Bolivia lo habían desafiado. Al ver que su propuesta unificadora se vería derrotada, Bolívar ordenó que sus delegados se retiraran de la Convención de Ocaña, de modo de dejarla sin efecto. Ese día se convocó en Caracas una reunión de eclesiásticos, militares y vecinos notables de la ciudad para apoyar el proyecto bolivariano, acompañada por un tedeum en la catedral y grandes fiestas en las que el retrato tuvo una presencia importante. Así lo relata también el diplomático británico Robert Ker Porter en sus memorias:

Domingo 20 [jul. 1828]. Se celebró un tedeum en la Catedral por el reciente acontecimiento; un desfile de la guarnición por la mañana,

a saber la milicia cívica, la caballería, el gran cañón y el regimiento Junín. Por la noche la Plaza se llenó de gente de todos los colores, edades, rangos y sexos, en masse escuchando canciones patrióticas y una banda de música militar completa. La orquesta estaba instalada en un templo levantado para la fiesta, decorado con las banderas de Colombia, el Perú y Bolivia, junto con el gran retrato del Libertador, que fue llevado con la pompa y ceremonia apropiadas, una guardia de honor y cortejo adecuado, de casa de Doña Antonia (la hermana de Bolívar) a la escena de alegría de la plaza. La noche era hermosísima y todo fue alegría y explosiones ocasionales de entusiasmo. Todos y cada uno de los individuos parecían satisfechos de lo que había ocurrido.[58]

El doctor J. A. de Álamo lo comunicó en iguales términos a Bolívar en una carta fechada ese mismo día:

Ha habido regocijos públicos bastante animados; ayer se cantó un solemne Te Deum y la concurrencia fue lucida y anoche iluminación general, habiéndose formado en la plaza un templete donde se colocó el retrato de usted que tiene mi señora María Antonia y que fue conducido allí con música y una comitiva de hombres y mujeres numerosa decente y ordenada, se cantaron canciones alusivas y se hizo toda demostración de júbilo cuya fiesta duró hasta las doce de la noche. En fin, mi General, el acontecimiento ha sido recibido con gusto y entusiasmo, y si hay algún descontento no se le conoce.[59]

Un tercer retrato de cuerpo entero de Bolívar le fue encargado a Gil de Castro para el salón de recepciones del Palacio de Gobierno de Lima apenas tres meses antes de la rebelión encabezada por Lorenzo de Vidaurre en enero de 1827, la que pondría fin al proyecto de presidencia vitalicia del Libertador en el Perú y daría lugar a la restauración, por parte de un cabildo abierto, de la constitución de 1823 (lámina 14). Si bien el pintor recibió un pago por la obra en octubre de 1826,[60]es probable que no haya sido terminado antes del

ocaso del culto a Bolívar en Lima, o bien haya quedado sin ser reclamado en el taller del artista hasta la muerte del Libertador en 1830. Así, al menos la cartela y otros detalles del retrato (en particular el rostro) podrían haber sido hechos o repintados en ese momento. El tamaño, la posición en la tela y el tratamiento general de la figura repiten el esquema de los dos retratos de cuerpo entero de 1825, recurriendo a algún procedimiento de calco o transferencia que se ha observado en otros casos. Sin embargo, el rostro no solo presenta una gran diferencia con aquellos, sino que también difiere cada detalle del uniforme: la forma de las charreteras, el diseño de los bordados de la chaqueta, el agregado de una franja lateral bordada en el pantalón blanco, por ejemplo. En este cuadro, resulta evidente que Gil de Castro ya no respondió a directivas precisas del Libertador y volvió a desplegar recursos usuales en sus otras obras de gran formato.

Boulton plantea la hipótesis de que la gran diferencia en el rostro de Bolívar en esta versión responde a que fue retocado o terminado por el mismo artista después de la muerte del Libertador en 1830, teniendo la imagen de otro pintor (anónimo) a la vista para la ejecución de los rasgos faciales.[61] En cambio, Luis Eduardo Wuffarden data la obra en 1830 y propone que la fisonomía de Bolívar sigue los modelos de otros retratos pintados poco antes por Martín Drexel y Pablo Rojas.[62]

El resto de la composición resulta mucho más cercana a otros retratos de Gil que los dos realizados en 1825, lo cual refuerza la hipótesis de que aquellos fueron encargos controlados en todos sus detalles por el comitente. En este retrato del Libertador, hay una importante presencia de textos, como fue habitual en la obra del artista, en el óvalo blanco y en la cinta roja ubicada en la parte superior de la tela, similar a la que incluyó en otros retratos limeños, como el de Olaya o el de Lorenzo del Valle y García.[63]

En este último retrato de Bolívar hecho por Gil, la composición resulta mucho más elaborada. Incluye una escribanía en la que aparecen plumas y tinteros similares a los que hay en los retratos chilenos de San Martín, papeles en blanco y un globo terráqueo en el que se destaca el mapa de América del Sur, seguramente aludiendo a la dimensión continental del proyecto bolivariano. El

fondo neutro y oscuro sobre el que se destaca la figura se abre en una perspectiva lateral hacia la izquierda, en la que se recorta una ventana, identificando claramente el espacio como el interior de una habitación. En medio de ella, con todos los atributos descriptos, Bolívar aparece en su doble dimensión militar y política por la causa americana, ideas que son reforzadas en el texto de la cartela: "Fue admirable por su valor, integridad y civismo, dignos de imitarse por los americanos".

Pero volvamos a la cuestión que planteamos al comienzo. A lo largo del tiempo, se ha discutido acerca de cuáles habrían sido las "verdaderas" facciones y cada mínimo rasgo del "verdadero rostro" de Bolívar; se han indagado incansablemente los retratos para procurar encontrar una "verdad" en ellos. Y, como hemos procurado mostrar aquí, el enigma de su liderazgo, de su ascenso y caída debe indagarse en sus ideas, expresadas estas en palabras, pero también en imágenes, en el uso de estas para la realización de su proyecto. En este sentido, los dos retratos encargados a Gil de Castro en 1825 parecen ser los que mejor reflejan en cada uno de sus detalles la dimensión del pensamiento del Libertador en aquel año clave de 1825.[64] Ese despojo de insignias, la concentración expresiva de su figura como un héroe grandioso en actitud serena, el gesto amigable de su media sonrisa en una ambigua expresión de complicidad con el espectador, su uniforme no claramente identificable con ninguna de las naciones en que se fue organizando la América emancipada, la extrañeza del espacio casi abstracto en que se ubica su figura monumental han sostenido, además, a lo largo del tiempo, la absoluta preeminencia de esta imagen por sobre todas las demás.

[1] "La estatua de Bolívar por el venezolano Cova." Este artículo fue publicado sin firma en La América, Nueva York, junio de 1883. Fue reproducido y atribuido a José Martí en "El Centenario de Bolívar", en La Opinión Nacional, Caracas, 10 de julio de 1883, p. 1, c. 2 y p. 2, cc. 1 y 2. Véase José Martí, Obras completas, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, vol. 8, p. 176. Rafael de la Cova fue uno de los artistas que viajaron a Roma y tuvieron una activa producción durante los gobiernos de Antonio Guzmán Blanco

en Venezuela. Véase José María Salvador González, “Actuación del escultor Rafael de la Cova hasta 1888”, en Extramuros, núm. 18, mayo 2003, pp. 52-77, disponible en línea: <eprints.ucm.es>.

[2] En su estudio en Nueva York, Rafael de la Cova modeló el monumento pedestre de Bolívar de más de 4 metros de altura en apenas tres meses de trabajo y fundió dos versiones en bronce. El encargo fue del gremio mercantil de Venezuela para su emplazamiento en el patio sur de la Universidad Nacional de Caracas, antes convento de San Francisco, donde Bolívar se había dirigido a la Asamblea Popular el 2 de enero de 1814. Fue inaugurado el 30 de julio de 1883, pero el 24 de julio, seis días antes de esa ceremonia, en el día del natalicio del Libertador, se inauguró otra versión con la banda masónica cruzándole el pecho, frente a la sede masónica Asilo de la Paz en Ciudad Bolívar, donde todavía se encuentra. Poco después, De la Cova recibió el encargo de un monumento ecuestre de Bolívar que el gobierno venezolano obsequió a la ciudad de Nueva York, el cual, en medio de duras críticas, fue inaugurado en el Central Park al año siguiente. Véase José María Salvador González, op. cit.

[3] Susana Zanetti, “La conmemoración de las Independencias hispanoamericanas en José Martí. El intelectual moderno y la guerra”, en Revista de Filosofía y Teoría Política, núm. 41, 2010, pp. 229-250.

[4] Julio Ramos observa que, sin embargo, ya los avances imperialistas hacia el sur ponían en tensión esa admiración por el modelo estadounidense. Véase “Introducción. Martí y el viaje a los Estados Unidos”, en Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX [1989], Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2021, pp. 221-230, disponible en línea: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20210331043633/Desencuentros-modernidad.pdf>.

[5] Julio Ramos, “El reposo de los héroes: poesía y guerra”, en Desencuentros de la modernidad…, op. cit., pp. 357-370.

[6] Germán Carrera Damas, El culto a Bolívar. Esbozo para un estudio de la historia de las ideas en Venezuela, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1969. El 12 de noviembre de 1999, la

Asamblea Nacional Constituyente convocada por el entonces presidente Hugo Chávez cambió el nombre de la nación (iniciativa propuesta por Eléiser Otaiza), que pasó a llamarse República Bolivariana de Venezuela.

[7] Véase Roldán Esteva-Grillet, "Iconografía europeo-americana de Bolívar", en Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos, vol. 2: "Nazioni e identità plurime", ed. de Mario Sartor, Údine, Forum, 2006, pp. 161-188. Véase también Beatriz González Stephan, quien analiza la significación y el ocultamiento de la participación femenina en esa celebración, desde una perspectiva de género: "La aguja subversiva. El des-borde de la ciudad letrada", en Revista Iberoamericana, vol. LXX, núm. 206, enero-marzo de 2004, pp. 159-182. En este libro, en el capítulo sobre los retratos de Miranda, analizo más detenidamente la figura de Antonio Guzmán Blanco.

[8] Sobre María Antonia Bolívar, véase Inés Quintero, La criolla principal. María Antonia Bolívar hermana del Libertador, Caracas, Fundación Bigott, 2003.

[9] Véase Bolívar a María Antonia, Lima, 10 de agosto de 1826, en Cartas del Libertador, ed. de Vicente Lecuna, Banco de Venezuela, doc. 1533, t. V, p. 241. Sus hijos Pablo Secundino y Josefa Clemente Bolívar lo recibieron por herencia en 1842 y lo donaron al Palacio Legislativo Nacional en ocasión de su inauguración en 1877. Desde entonces, se encuentra en el Salón Elíptico especialmente dedicado a la celebración de los héroes de la Independencia. La decoración de las cúpulas con grandes representaciones de las batallas de Carabobo y Boyacá fue encargada por Guzmán Blanco a Martín Tovar y Tovar, uno de los primeros artistas venezolanos que viajaron a formarse en Europa.

[10] El cuadro fue ofrecido por Belford Hinton Wilson a la República de Bolivia en 1840. Entregado al Congreso en 1842 por el presidente de la república, general José Ballivián, para ser colocado en la sala de sesiones de la Soberana Convención Nacional de Bolivia. Véase la carta de Belford Hinton Wilson al presidente de la República de Bolivia (José Ballivián), Londres, 24 de diciembre de 1842. En otra carta, firmada en Caracas, enero de 1844, enviada a Charles Masterton, vicecónsul británico en Bolivia, Wilson desmiente haber obsequiado el cuadro y la espada de Sucre al

presidente Ballivián, como había visto publicado en la revista chilena El Araucano, núm. 672, 1843 (noticia copiada de la gaceta oficial de Bolivia El Restaurador). En esa carta, Wilson afirma que el retrato y la espada fueron ofrecidos a la nación boliviana, y no a persona alguna, ofrecimiento que había sido aceptado en 1840 en ese concepto por el entonces presidente general José Velasco. Todas las cartas fueron consultadas en el Archivo Casa de la Libertad, Sucre. También véase Carlos Linares Urioste, "Informe de procedencia del retrato del Libertador por Gil de Castro en la Casa de la Libertad", mimeo, Sucre, 2014.

[11] Manuel Arocha, Iconografía ecuatoriana del Libertador, Quito, s. e., 1943. De toda esa vasta producción, cabe destacar, en primer lugar, al venezolano Alfredo Boulton, quien dedicó casi toda su vida a indagar los retratos de Bolívar, desde una temprana publicación en 1949: "Estudios del señor Alfredo Boulton", en Boletín de la Academia Nacional de la Historia, t. XXXII, núm. 128, octubre-diciembre de 1949, pp. 377-390. Véanse también del autor Los retratos de Bolívar [1956], Caracas, Arte, 1964; El rostro de Bolívar, Caracas, Macanao y Alfredo Boulton, 1982. Asimismo, puede consultarse la reciente aproximación historiográfica de Roldán Esteva-Grillet, "Iconografía europeo-americana de Bolívar", op. cit. En Colombia: cabe destacar, después de Alberto Urdaneta, Enrique Uribe White, Iconografía del Libertador, Bogotá, Lerner, 1967; Beatriz González, Margarita González y Daniel Castro, El Libertador Simón Bolívar, creador de repúblicas. Iconografía revisada del Libertador, Bogotá, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, serie Cuadernos Iconográficos, núm. 4, 2004, y Carolina Vanegas Carrasco, "Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica", en Ensayos. Historia y Teoría del Arte, núm. 22, 2012, pp. 112-134.

[12] En los últimos años de su mandato, el presidente venezolano Hugo Chávez hizo exhumar el cadáver de Bolívar para procurar con métodos "científicos" reconstruir su verdadera apariencia y develar las causas de su muerte. Para ello, fue convocado un equipo de Barcelona, Visual Forensic, que en su informe declaró que su reconstrucción había tomado como referencia la imagen que más había satisfecho al prócer: la de Gil de Castro en 1825. Véase Informe sobre la reconstrucción facial 3D de El Libertador Simón Bolívar, Comisión Presidencial para la Planificación y Activación

del Proceso de Investigación Científica e Histórica, disponible en línea: <albaciudad.org>. Al respecto, véase Guillermo Tinoco, "El rostro de Simón Bolívar, aproximación etopéyica, prosopográfica, iconográfica e iconológica", resumen, disponible en línea: <www.academia.edu>. Véase también el comentario crítico de Roldán Esteva-Grillet, "El Bolívar de Madame Tussauds", en Tal Cual, Caracas, 19 de agosto 2012, disponible en línea: <docplayer.es>.

[13] Alberto Urdaneta, "Esjematología ó ensayo iconográfico de Bolívar", en Papel Periódico Ilustrado, Cali, año II, núm. 46-48, 24 de julio de 1883, pp. 403-422.

[14] En 1877, sufrió cárcel y exilio por su actividad como guerrillero en el movimiento conservador El Mochuelo y sobre el final de su vida fue el comandante del Estado Mayor del Ejército de Colombia (desde 1885 hasta su muerte en 1887). Véase Pilar Moreno de Ángel, Alberto Urdaneta, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1972.

[15] Alberto Urdaneta, Caldas marcha al suplicio (ca. 1880), óleo sobre tela, 122,5 x 101,5 centímetros, Museo Nacional de Colombia, Bogotá. Esta obra se vincula con las cuestiones que desplegamos en el capítulo dedicado a los hermanos Carrera, en relación con el cuadro de Juan Manuel Blanes, Últimos momentos de José Miguel Carrera.

[16] Véase Carolina Vanegas Carrasco, Disputas monumentales. Escultura y política en el centenario de la independencia (Bogotá, 1910), Bogotá, Alcaldía de Bogotá, 2019, pp. 62 y 63.

[17] Véanse Beatriz González, Margarita González y Daniel Castro, op. cit., y Carolina Vanegas Carrasco, "Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica", op. cit.

[18] José María Espinosa, Memorias de un abanderado. Recuerdos de la Patria Boba (1810-1819), Bogotá, Imprenta El Tradicionista, 1876. El primer estudio sistemático y documentado de la figura de Espinosa fue realizado por la notable artista e investigadora colombiana Beatriz González, José María Espinosa. Abanderado del arte y de la patria, Bogotá, Colcultura-Museo Nacional de Colombia,

1994.

[19] Beatriz González, “José María Espinosa. Artista soldado de la Independencia”, en Laura Malosetti Costa y Carolina Vanegas Carrasco (eds.), Pintores en tiempos de la Independencia. Figueroa / Gil de Castro / Espinosa, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2019-2020, pp. 42-49.

[20] José María Espinosa, op. cit., pp. 270-272.

[21] Véase Ernst Kris y Otto Kurz, La leyenda del artista, Madrid, Cátedra, 1995. Respecto de las tempranas y repetidas referencias a la renuencia de Napoleón a las largas sesiones de pose, véase Alvar González-Palacios, David e la pittura napoleonica, Milán, Fratelli Fabbri, 1967.

[22] José María Espinosa, op. cit., pp. 271-275.

[23] Ibid. Véanse la narración de Nariño prisionero de Aymerich sin ser reconocido en pp. 178 y 179, y la confusión del general Maza y el hermano de Espinosa, que al ver el aspecto de Bolívar después de Boyacá lo creen un enemigo derrotado, en pp. 260 y 261. Véase Carolina Vanegas Carrasco, “Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica”, op. cit., p. 124.

[24] Véase la reflexión que hemos propuesto acerca de la iconografía de los brazos cruzados en las representaciones del siglo XIX en el caso de los retratos de José Artigas.

[25] Carolina Vanegas Carrasco, “Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica”, op. cit., pp. 126 y 127.

[26] En 2019, empezó a realizarse un estudio sistemático de las técnicas y los procedimientos de este artista, de quien existe poca evidencia documental: Carolina Vanegas Carrasco y Mario Omar Fernández Reguera, “Pedro José Figueroa, un pintor entre la monarquía y la república”, en Laura Malosetti Costa y Carolina Vanegas Carrasco (eds.), op. cit., pp. 50-66.

[27] Natalia Majluf, “Simón Bolívar”, en Natalia Majluf (ed.), José Gil de Castro. Pintor de libertadores, Lima, Museo de Arte de Lima,

2014, pp. 344-349. Véase también Daniel Castro y Beatriz González, "Grupos iconográficos del Libertador", en Beatriz González, Margarita González y Daniel Castro, op. cit., pp. 14-18. Los retratos de busto de Figueroa miran a la derecha, en tanto los quiteños y los de Gil de Castro, en la dirección opuesta, lo cual hace suponer que fueron los quiteños los que copió Gil en sus primeros retratos del Libertador.

[28] "Bajo el dosel del Cabildo de la ciudad será colocado un cuadro emblemático, en el que se reconocerá la Libertad sostenida por el brazo del general Bolívar y a su lado estarán representados los generales de división (Anzoátegui, Sublette y Santander)", cit. en Correo del Orinoco 1818-1821, París, Desclée de Brouwer & Cie, 1939. Véase Juan Ricardo Rey Márquez, "Los indígenas europeos: la india de la libertad", en Cuadernos de Curaduría, núm. 2, 2005, p. 10. Véase también Carolina Vanegas Carrasco, "Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica", op. cit., pp. 132-134.

[29] Véase Carolina Vanegas Carrasco y Mario Omar Fernández Reguera, "Pedro José Figueroa: un pintor entre la monarquía y la república", op. cit., pp. 50-66.

[30] Alberto Urdaneta, "Esjematología ó ensayo iconográfico de Bolívar", op. cit., p. 419. Además de las firmas, el grabado (plancha grabada/acero, 55 x 33 centímetros) llevaba otra inscripción transcripta por el autor: "Al pie se leen las siguientes inscripciones adornadas con la firma autógrafa de Bolívar: juzgáis que aspire a degradarme. Desde este día la libertad será indestructible en América, siendo los bellos trofeos de nuestras victorias, los derechos de los pueblos y la soberanía de las leyes. Simón Bolívar, Libertador de Colombia y del Perú y fundador de Bolivia al Señor General Sir Robert Wilson. Retrato hecho en Lima con la más grande semejanza".

[31] Santiago Robledo Páez, "Sobre un Bolívar bordado por Nieves Martínez (1844)", en H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte, núm. 6, 2020, pp. 236-241.

[32] Sin embargo, los decretos imponiendo la presencia de su retrato en oficinas de gobierno, la correspondencia de los generales Antonio José de Sucre y Francisco de Paula Santander, de su

secretario Daniel Florencio O'Leary, de Guillermo Miller, entre otros, brindan una profusa evidencia de la importancia que tuvieron esas representaciones simbólicas a lo largo de la campaña libertadora de Bolívar.

[33] Véase Natalia Majluf, "Un tiempo histórico. Retratos y lugares de memoria en la Independencia", en Scarlett O'Phelan Godoy (ed.), Una nueva mirada a las independencias, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2021, pp. 115-151.

[34] Véase Natalia Majluf, "Simón Bolívar", op. cit., pp. 344-349.

[35] Daniel Florencio O'Leary, "La Argentina y el Libertador (1825)", en Bolívar y la emancipación de Sur América. Memorias del General O'Leary traducidas por su hijo Simón B. O'Leary (1819-1826), t. II, Madrid, Sociedad Española de Librería, 1915, pp. 477-508; John Miller, Memoirs of General Miller, in the Service of the Republic of Peru, Londres, Longman, Rees, Orme, Brown, and Green, 1828, vol. 2, cap. XXX, pp. 267-271 [trad. esp.: Memorias del general Miller, Madrid, Espasa, 2010].

[36] El obsequio tuvo lugar el 3 de octubre de 1825. Memorias del General O'Leary, traducidas por su hijo Simón B. O'Leary por orden del gobierno de Venezuela y bajo los auspicios de su presidente General Guzmán Blanco, t. II, vol. 28, Caracas, Imprenta de El Monitor, 1883, pp. 447 y 448.

[37] El retrato fue enviado a Londres con el general Guillermo Miller según carta fechada en Potosí el 29 de octubre de 1825. Luego fue ofrecido por su hijo Belford Hinton Wilson a la República de Bolivia en 1840. Más tarde, el general José Ballivián, presidente de la república, se lo entregó al Congreso en 1842 para ser colocado en la sala de sesiones de la Soberana Convención Nacional de Bolivia.

[38] Véanse Alfredo Boulton, "Estudios del señor Alfredo Boulton", op. cit.; Los retratos de Bolívar, op. cit., y El rostro de Bolívar, op. cit. El autor tuvo ocasión de examinar la pintura de Caracas cuando fue bajada para su restauración en 1955 y en 1967-1968. Nunca pudo ver, sin embargo, el cuadro de Bolivia más que por fotografías.

[39] Néstor Barrio, “Observaciones sobre los métodos de transposición en la técnica pictórica de José Gil de Castro”, en Néstor Barrio y Laura Malosetti Costa (eds.), Retratos de revolución y guerra, San Martín, UNSAM Edita, 2017, pp. 65-74.

[40] Carta de Juan José Santana al general Tomás de Heres (quien formaba parte de la Junta de Gobierno en Lima) fechada en Chuquisaca el 19 de noviembre de 1825. Publicada en Memorias del General Florencio O’ Leary, Caracas, 1880, t. V, pp. 493 y 494, cit. en José Antonio Carbonell, “Comentarios sobre dos retratos del Libertador pintados por Gil de Castro”, en Separata del Boletín Histórico, núm. 23, mayo de 1970, p. 178. El autor deduce que el retrato le fue enviado a Miller (que no pasó por Lima antes de viajar a Europa) cuando ya se encontraba en Londres.

[41] Manuel Segundo Sánchez, Apuntes para la iconografía del Libertador, Caracas, Litografía del Comercio, 1916, p. 20, disponible en línea: <archive.org>. En el grabado de Charles Turner el entorno de la figura de Bolívar fue modificado: el misterioso solado de color rojo fue sustituido por uno convencional en blanco y negro, el espacio del fondo fue fragmentado con una columna separando un interior de un experior donde se aprecia un paisaje con palmeras y chozas de nativos, tal vez de inspiración humboldtiana.

[42] Carta de María Antonia Bolívar a Simón Bolívar, Caracas, 16 de noviembre de 1826. Citada en Vicente Lecuna, “Correspondencia de parientes del Libertador”, en Boletín de la Academia Nacional de la Historia, vol. XVI, núm. 62, abril-junio de 1933, p. 286.

[43] Véase la carta de Guillermo Miller al gran mariscal de Ayacucho firmada en Potosí el 22 de agosto de 1825: “Si fuese posible conseguir otro retrato, mejor ejecutado que el que tengo, del Libertador, estaría muy gustoso, pues mis intenciones son de llevar conmigo a Inglaterra el de S. E. y el de V.”. Casa Natal del Libertador, Archivo del Gran Mariscal de Ayacucho, vol. X, cit. en Alfredo Boulton, Los retratos de Bolívar, op. cit., p. 161. Fue también el general Miller quien llevó en febrero de 1825 uno de los retratos de busto de Bolívar a la municipalidad de Puno. Véase el comentario acerca del retrato de Miller por Gil de Castro en el capítulo sobre los retratos de San Martín y el Ejército de los Andes.

[44] El cuadro del Palacio Federal en Caracas fue desmontado, limpiado superficialmente y desinsectado en julio-noviembre de 2007. Según el informe elaborado en esa oportunidad, se encuentra reentelado y muy repintado. El bastidor no es el original, pero las marcas dejadas en la tela por este revelan que el cuadro no fue recortado. Se observa un faltante en el soporte y la capa pictórica original en el fondo, justo sobre la cabeza de Bolívar, que se halla repintado directamente sobre el reentelado. El soporte original son dos telas unidas longitudinalmente, a la derecha de la figura. Fue objeto de varias restauraciones anteriores, de las cuales no se conservan informes: en 1940, todos los cuadros del Salón Elíptico fueron intervenidos por el pintor Carlos Otero; en 1955 (según Boulton), la obra fue restaurada por Pierre Denis; en 1967-1968, por la empresa francesa Enterprise Bernard. El único informe disponible es el de 2007. Deannie Rosales de Pool y Desiree Domec Sanoja, Ficha técnica. Actualización del diagnóstico de la obra Libertador Simón Bolívar, República Bolivariana de Venezuela, División de Conservación y Restauración de Colecciones de Arte y Mobiliario, 2007. No disponemos de los datos técnicos del cuadro en el Palacio de la Libertad en Sucre.

[45] Natalia Majluf, "En busca de José Gil de Castro. Rastros de una (auto)biografía", en Natalia Majluf (ed.), José Gil de Castro, op. cit., pp. 2-19.

[46] Memorias del General O'Leary..., op. cit., p. 448.

[47] La espada del Perú se encuentra en la bóveda del Banco Central de Venezuela. Véase en línea: <www.monedasdevenezuela.com>.

[48] Alfredo Boulton, "Estudios del señor Alfredo Boulton", op. cit., p. 386.

[49] Véase sobre la polémica acerca de las muchas espadas de gala que intercambió el Libertador, entre ellas, la que fuera robada por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) en ese país en la década de 1970, por ejemplo, el artículo de Nelson Fredy Padilla, "Las espadas de Bolívar", en El Espectador, Bogotá, 13 de febrero de 2010, disponible en línea: <www.elespectador.com>.

[50] Agradezco a Mariana Rubio haber llamado mi atención sobre este

aspecto de la pintura, a Jaime Aldaraca y muy especialmente a Fausto Ramírez por su generoso y sabio asesoramiento bibliográfico. Respecto del piso de mosaico como símbolo del templo masónico, véanse Juan Carlos Daza, Diccionario de la francmasonería, Madrid, Akal, 1997, pp. 263 y 300; Walter L. Wilmshurst, The Meaning of Masonry, Nueva York, Gramercy, 1995, pp. 95-98 [trad. esp.: El significado de la masonería, Buenos Aires, Ediciones Masónicas Argentinas, 2021]. Si bien el pavimento es descripto en general como blanco y negro, para el rito de otorgamiento del grado 33º del Rito Escocés Antiguo y Aceptado es de color "encarnado y blanco". Lorenzo Frau Abrines, Diccionario enciclopédico de la masonería, México, Del Valle de México, 1977, t. V, p. 869.

[51] José A. Ferrer Benimeli ha publicado un estado de la cuestión de los extensos debates acerca del papel de la masonería y las distintas sociedades secretas en el proceso independentista. Este autor sostiene que el único prócer americano de quien se encuentra sólidamente documentada su vinculación con la masonería es Simón Bolívar, y transcribe los documentos relativos a la recepción masónica de Bolívar en París en el grado de caballero compañero el 11 de noviembre de 1805. "Bolívar y la masonería", en Revista de Indias, vol. XLIII, núm. 172, julio-diciembre de 1983, pp. 631-687.

[52] Véase también la documentación conservada en la "Carpeta Bolívar" de la Livingston Masonic Library en Nueva York, disponible en línea: <nymasoniclibrary.or>. Agradezco a Milena Gallipoli esta referencia.

[53] Según Frau Abrines: "Hacia el año 1814 [la masonería en Venezuela] se encontraba ya organizada en Logias con Cartas Patentes provenientes de España, de México y de Vermont, y en 1824, surgen los cuerpos capitulares con Patente otorgada, en forma transitoria y condicional, con potencia masónica de Francia. Después de una minuciosa investigación en los archivos masónicos y en los de la Academia Nacional de la Historia, se logró hallar la fecha exacta de la fundación de esta Gran Logia, comprobándose que tan trascendental acontecimiento tuvo efecto el día 24 de junio de 1824, fecha en la que con el título de 'Gran Logia de la República de Colombia' fue instalado el Alto Cuerpo por las Logias

existentes entonces y con jurisdicción en todo el territorio de esa República, creada por el genio del Libertador Simón Bolívar, y compuesta de los Departamentos de Venezuela, Nueva Granada (hoy Colombia) y Quito (hoy Ecuador)". Lorenzo Frau Abrines, "Fundación de la 'Gran Logia de los Estados Unidos de Venezuela'", en Diccionario enciclopédico de la masonería, op. cit., t. IV, pp. 294 y 295.

[54] Según la página web de la gran logia de Venezuela, "el 21 de abril de 1824, el Comisionado Especial del Supremo Consejo Unido del Hemisferio Occidental, con sede en Nueva York, el joyero e intelectual francés, de 61 años, Joseph Cerneau, confirió en Caracas el Grado 33 a diversas personalidades, en su mayoría, como dice Briceño Perozo, adalides de la Independencia y quienes, pocos meses después, van a fundar la Masonería Venezolana, el 24 de junio de 1824, bajo la dirección del abogado barcelonés, de 42 años, Diego Bautista Urbaneja Sturdy, miembro de la Corte Suprema de Justicia, más tarde, Ministro de Hacienda (1830) y tres veces Vicepresidente de la República (1831, 1832 y 1847)", cit. en Mario Briceño Perozo, "Los masones y la Independencia. La obra de Carnicelli", en Separata del Boletín del Centro de Historia del Estado Falcón, año XXXV, núm. 34, diciembre de 1988. En la nómina de las personalidades que figuran en el documento original del Archivo Blanco-Aspurua, t. I, que se conserva en el Archivo General de la Nación, se encontraba Simón Bolívar, de 41 años, quien en esa fecha estaba en Trujillo, Perú, unos 500 kilómetros al norte de Lima.

[55] Véase Serge Hutin, Las sociedades secretas, Buenos Aires, EUDEBA, col. Cuadernos de EUDEBA, núm. 47, 1984.

[56] Véase José Antonio Ferrer Benimeli, "El siglo XIX y las nuevas masonerías", en La masonería, Madrid, Alianza, 2001, pp. 63-81. Respecto del debate de las sociedades secretas tras la independencia, véase Jean Pierre Bastian (comp.), Protestantes, liberales y francmasones. Sociedades de ideas y modernidad en América Latina, siglo XIX, México, Fondo de Cultura Económica, 1990. Véase un estado de la cuestión sobre la historiografía de la masonería en el Río de la Plata en Pilar González Bernaldo de Quirós, "Masonería y Revolución de Independencia en el Río de la

Plata: 130 años de historiografía", en José Antonio Ferrer Benimeli (coord.), Masonería, revolución y reacción. IV Symposium Internacional de Historia de la Masonería Española, Alicante, Instituto Alicantino Juan Gil-Albert, 1990, t. II, pp. 1035-1054. Para el caso mexicano: María Eugenia Vázquez Semadeni, La formación de una cultura política republicana. El debate público sobre la masonería, México 1821-1830, México, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de Michoacán, 2010.

[57] Cit. en Alfredo Boulton, Los retratos de Bolívar, op. cit., p. 75.

[58] Robert Ker Porter, Diario de un diplomático británico en Venezuela: 1825-1842, Caracas, Fundación Polar, 1997, p. 339.

[59] J. A. de Álamo a Bolívar, 20 de julio de 1828, en Memorias del General O'Leary, t. II: Correspondencia de Hombres Notables con el Libertador, Caracas, Imprenta de la "Gaceta Oficial", 1880, pp. 382-384, disponible en línea: <play.google.com>.

[60] Según el pago hecho por la tesorería del Estado en "Tesorería Jeneral. Manifiesto de lo acopiado y satisfecho desde 1.° hasta 31 de octubre del corriente año de 1826 con arreglo á determinación del Supremo Gobierno", en Suplemento al Peruano, núm. 58, Lima, 20 de diciembre de 1826, cit. en Natalia Majluf, "De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)", en Histórica, vol. 37, núm. 1, 2013, p. 98, disponible en línea: <revistas.pucp.edu.pe>.

[61] En la segunda edición de su libro Los retratos de Bolívar (Caracas, Arte, 1964, pp. 75-86), Alfredo Boulton atribuye el origen de esa tipología en las facciones del Libertador a un óleo anónimo perteneciente a Rafael Pérez y Pérez de Quito. Más tarde, en su libro El rostro de Bolívar de 1982, aparece este retrato anónimo fechado en 1826 y como propiedad de la Presidencia del Senado en Caracas. Boulton afirma asimismo que tanto el retrato de Pedro Rojas como el de Salas derivarían de este original anónimo.

[62] Luis Eduardo Wuffarden, "Gil de Castro, el pintor de los libertadores", en Scarlett O'Phelan (comp.), La independencia del Perú. De los Borbones a Bolívar, Lima, Instituto Riva-Agüero, 2001, pp. 455-477.

[63] El cuadro se encuentra reentelado y restaurado. En la parte superior del anverso, sobre la cinta roja, se lee: “El Perú recuerda los hechos heroicos venerando a su libertador”. En la parte inferior izquierda, en cartela: “Simón Bolívar / Libertador de Colombia y del Perú. / Nació en Caracas el 24 de julio de 1783 / y murió en la hacienda de San Pedro / cerca de la ciudad de Santa Marta, / el 17 de diciembre de 1930. / Fue admirable por su valor, / integridad y civismo, / dignos de imitarse / por los americanos. / Entró a Lima el 1º de Sete. de 1823 / y se embarcó pª. Colombia el 3 de / setiembre de 1826”. Se observan repintes en la cartela, en la que se trasluce escritura anterior.

[64] Vanegas Carrasco propone que el despojo de insignias en estos retratos implicaba una conciencia de su posteridad: se diferenciaba así de sus oficiales y se erigía él mismo en símbolo de la libertad americana (“Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica”, op. cit., pp. 126 y 127).

III

Juana Azurduy

Juana Azurduy,

flor del Alto Perú,

no hay otro capitán

más valiente que tú.

Truena el cañón,

préstame tu fusil,

que la revolución

viene oliendo a jazmín.

MERCEDES SOSA, ARIEL RAMÍREZ y FÉLIX LUNA, “Juana Azurduy”[1]

EN EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL (MHN) de Argentina, se conserva solo un retrato de Juana Azurduy (Toroca, 1780-Sucre, 1862) (lámina 15). Se trata de una heroína de los primeros tiempos de revolución y guerras de emancipación sudamericana, cuyo nombre se hizo popular desde 1969 en la voz de Mercedes Sosa y adquirió relevancia desde 2009, cuando los entonces presidentes de Argentina y Bolivia, Cristina Fernández de Kirchner y Evo Morales, le rindieron homenajes compartidos por ambas naciones. Fue ascendida post mórtem a generala y se emplazó un monumento en su honor en las inmediaciones de la casa de gobierno en Buenos

Aires, en lugar del que allí se encontraba desde 1921 dedicado a Cristóbal Colón. Inaugurado en julio de 2015, el monumento encargado al artista argentino Andrés Zerneri fue reubicado durante la presidencia de Mauricio Macri en la explanada que está frente al Centro Cultural Kirchner en septiembre de 2017, aduciendo problemas de deterioro. Fueron un debate y una agitación monumental que hacía mucho (desde los tiempos del centenario) no se producían en Buenos Aires.[2]

El retrato del MHN resulta bastante sorprendente. El adjetivo más habitual para referirse a él en todos los textos que lo mencionan es "masculino" o "masculinizado". Sin embargo, es posible advertir algo más. En primer lugar, se percibe una discrepancia, una relación incómoda entre el rostro avejentado y surcado de arrugas con el uniforme, la espada y las medallas (que probablemente nunca haya recibido). Pero sobre todo, lejos de procurar alguna idealización de su figura, esta pintura al óleo de 1895, copia de Antonio Estrada de un original anónimo, representa a aquella joven guerrera que a comienzos del siglo había sido célebre por su valentía en los combates a caballo y su capacidad de liderazgo, como una mujer madura de expresión hosca y, sí, varonil. La dirección de su mirada tampoco fue la habitual en los retratos de héroes militares en el siglo XIX: no se dirige al espectador, tampoco a un punto alto sugiriendo ideales o destinos gloriosos. No se trata de un tradicional perfil de tres cuartos. La suya es una mirada sesgada, que podría interpretarse como un gesto de desconfianza o bien de complicidad con alguien presente en la sesión de pose y que no es el retratista (¿tal vez una alusión velada a su esposo?). Hay una desproporción, por otra parte, entre el tamaño y tratamiento del cuerpo, en el que una sombra sugiere apenas el pecho femenino debajo de la casaca militar, y el de la cabeza y la mano visible, que aparecen como el detalle más femenino del cuadro.

Lo más sorprendente de este retrato es que se trata de una invención, copiada de otro cuadro que con toda probabilidad también fue una invención. Fue encargado y realizado para el MHN más de treinta años después de la muerte de aquella heroína que terminó su vida en situación de indigencia y abandono el 25 de mayo de 1862.

Según consta en el legajo de la obra en el MHN, es una de las dos copias “del que existe en Chuquisaca” adquiridas en 1895 por el entonces director del museo, Adolfo P. Carranza, al copista Antonio Estrada.[3] Aquella obra anónima de Chuquisaca era el único modelo disponible, sin duda, para una imagen que —vale la pena recordarlo — fue encargada y realizada en un momento de didactismo escolar y construcción de imágenes ejemplificadoras de héroes, batallas y escenas fundacionales.[4]

Este retrato de Juana Azurduy, que durante mucho tiempo fue referencia visual de su memoria, nos coloca frente a una serie de desajustes y problemas respecto de la construcción de la figura heroica de una mujer entre los retratos que trascendieron como símbolos o emblemas de las naciones sudamericanas, que venimos analizando. Cuestiones de género, sobre todo, pero también de raza y clase social, además de una dislocación respecto de las construcciones historiográficas nacionales que años más tarde se fueron definiendo.

La recuperación de su memoria es, sin duda, una de las más interesantes y problemáticas de las que comentamos en este libro. Su trágica peripecia ha sido historiada, interpretada y novelada numerosas veces.[5] Con el tiempo, fue adquiriendo distintas significaciones en cada escenario nuevo de luchas y reivindicaciones nacionalistas, populares, campesinas y de pueblos originarios en Bolivia y Argentina, y ha sido objeto de investigaciones y reivindicaciones feministas, sobre todo en las últimas décadas.[6] Las imágenes que evocan su memoria y han acompañado esos textos y relatos, sin embargo, han recibido muy poca atención.

LA AMAZONA Y EL CAUDILLO

Juana Azurduy y su esposo Manuel Ascencio Padilla vivieron un tiempo y en un lugar que dejaba de ser el corazón económico del Imperio español en América del Sur: Chuquisaca, Potosí, el Cerro de la Plata. Un nuevo orden económico mundial (regido por Inglaterra), que desde fines del siglo XVIII desplazaba los modelos tradicionales de explotación de recursos naturales, se sumaba a la crisis de la hegemonía española (a partir de la invasión napoleónica) que durante trescientos años había regido —real y simbólicamente— zonas distantes y aisladas entre sí por la extrema geografía del sur del continente americano. Se produjeron entonces levantamientos armados que no fueron claros en sus objetivos ni en sus ideales políticos, más allá de la construcción de liderazgos locales fuertes que pronto entraron en colisión unos con otros. Hoy hay consenso en considerar esas guerras, en las que combatían criollos, mestizos, indios, negros y (en muy menor medida) españoles en ambos bandos, como guerras civiles antes que de emancipación de un enemigo externo.[7] Antes del surgimiento de una actividad propiamente política en América del Sur, apareció —sostenía Halperin Donghi— "una élite política creada, destruida y vuelta a crear por la guerra y la revolución".[8]

Los esposos Azurduy Padilla fueron parte, como tantos otros, de aquellos hacendados y comerciantes criollos que —desde 1809 y 1810 en todo el antiguo virreinato del Río de la Plata— decidieron involucrar sus bienes y privilegios de clase (que veían desmoronarse), sus propias vidas y las de sus hijos para adherir a una rebelión de destino incierto. Lideraron una de aquellas "guerrillas" o "republiquetas" que, sobre todo después de las derrotas del Ejército del Norte en Cotagaita y Huaqui primero, y poco después en Vilcapugio y Ayohuma, hostigaron y resistieron los avances del ejército realista en el Alto Perú.[9]

La construcción de una nueva simbología fue clave para cohesionar voluntades contra un sistema que había ordenado la vida cotidiana

y los destinos de muchas generaciones de americanos. Como señala Natalia Majluf, “las banderas fueron uno de los ejes centrales de los rituales públicos españoles y americanos a lo largo de la guerra”.[10] Fue esta una preocupación central de Manuel Belgrano, y precisamente gracias a él trascendió el nombre y la historia de esa mujer que no solo combatió como jinete (“amazona” fue el modo en que se la mencionó), sino que también lideró un grupo de mujeres indígenas y mestizas cuyos nombres no nos han llegado.

Hoy sabemos que fueron numerosas las mujeres que tomaron las armas y salieron a combatir en aquel tiempo; de algunas de ellas la historia conservó su memoria y su nombre, y de muchas otras no.[11] Manuela Pedraza en la resistencia a las invasiones inglesas, Remedios del Valle, Magdalena “Macacha” Güemes, Juana Azurduy entre ellas. Otras fueron recordadas como colectivos, como las “Niñas de Ayohuma” o las “amazonas” de las guerrillas altoperuanas.

Los estudios de género han renovado la atención historiográfica acerca de los lugares y los roles que desempeñaron las mujeres en ese período de guerras y han analizado distintos aspectos de las cuestiones implícitas en su desvalorización e invisibilización.[12] Sobre todo desde 2011, en el marco de las celebraciones de los bicentenarios, la historia de las mujeres en la independencia de América Latina ha comenzado a estudiarse colectiva y sistemáticamente desde esta perspectiva.[13]

Pero la historia de Juana Azurduy tiene un componente simbólico singular. Aquello que hizo trascender su nombre y su figura fue un evento de gran importancia en los rituales de la guerra, cuyo protagonismo fue omitido por su esposo en el parte de batalla, pero destacado por Belgrano en una comunicación al directorio: ella arrebató al abanderado del ejército realista un estandarte militar importante —una bandera trofeo— en la batalla del Cerro de la Plata en 1816.[14] Esto nos permite suponer que esa mujer no solo dominaba las artes de la guerra, sino que también estaba imbuida del carácter agonal que tuvo el deseo de gloria. Como señala Alejandro Rabinovich, “se esperaba que cada soldado fuese al frente pensando en realizar una hazaña extraordinaria que le permitiera distinguirse y elevarse en cuanto a prestigio”.[15]

Es bien conocida la carta que envió Belgrano desde Tucumán a Juan Martín de Pueyrredón, por entonces director supremo de las Provincias Unidas del Río de la Plata, el 26 de julio de 1816:

Paso a manos de V.E. el diseño de la bandera que la amazona doña Juana Azurduy tomó en el cerro de la Plata, como once leguas al este de Chuquisaca, en la acción a que se refiere el comandante don Manuel Ascencio Padilla, quien no da esta gloria a la predicha su esposa por moderación, pero por otros conductos fidedignos que consta que ella misma arrancó de manos del abanderado este signo de tiranía, a esfuerzo de su valor y de sus conocimientos en milicia poco comunes a las personas de su sexo.

[…]

Recomiendo a V.E. a la señora Azurduy ya nominada, que continúa en sus trabajos marciales del modo más enérgico, y a quien acompañan algunas otras más en las mismas penalidades cuyos nombres ignoro, pero que tendré la satisfacción de ponerlos en consideración de Vuestra Excelencia pues que ya los he pedido.

Dios guarde a V.E. muchos años —Tucumán, 26 de julio de 1816— Manuel Belgrano.[16]

Varios documentos dan cuenta de que, el 13 de agosto de 1816, el directorio decidió conferir a aquella mujer que había capturado tan importante bandera enemiga el grado de teniente coronel de Milicias Partidarias de los Decididos del Perú.[17]

Manuel Belgrano le envió aquel despacho con una carta firmada el 23 de octubre de 1816:

En testimonio de la gran satisfacción que han merecido de nuestro Supremo Gobierno las acciones heroicas nada comunes a su sexo, le dirige por mi conducto el despacho de Teniente Coronel; doy a usted por mi parte los plácemes más sinceros y espero que serán un

nuevo estímulo para que redoblando sus esfuerzos sirva usted de un modo enérgico a cuantos militan bajo los estandartes de la Nación.[18]

Y unos meses más tarde, en junio de 1817, Belgrano le envió a Güemes como obsequio, a la ciudad de Salta —en la que se refugió Juana tras la muerte de Padilla y la derrota de las guerrillas que comandaban—, aquel trofeo que formaba parte de su particular atención a la construcción simbólica de nuevas identidades colectivas.[19]

La descripción que anotó el mismo Padilla en su relación de servicios, en la que no menciona a Juana como autora de esa acción, revela que aquella bandera tenía un carácter especial como trofeo. Llevaba bordadas varias victorias realistas: "Dándoles fuego de día y de noche, les obligó a una fuga vergonzosa, quitándoles la presa de mayor estimación que es la bandera reconquistadora de las ciudades de La Paz, Puno, Arequipa, y el Cuzco, que por lo tanto tiene bordados de mucha estimación y valor, cuyo diseño remito a Vuestra Excelencia".[20]

Además de los informes de los comandantes realistas, contamos con el testimonio del capitán del Estado Mayor de Suecia, Jean Adam Graaner, quien describió así la trascendencia de la acción de aquella mujer en ese combate como parte de su informe de los eventos de 1816 al príncipe sueco Carlos XIV, Jean Bernadotte:

Padilla, jefe de un cuerpo volante de indios, formado por unos dos mil hombres, ha hecho mucho daño a los españoles sobre la línea de comunicaciones con Lima. Su esposa, tan célebre en el Perú bajo el nombre de Doña Juana de Azurduy, mujer de rara belleza, de veintiséis años de edad, es jefe de un ejército de mil quinientos indios de Cochabamba y combatió contra las tropas de Lima mandadas por Pezuela en persona; mató cuatrocientos, hizo cien prisioneros y se apoderó de una bandera magnífica que remitió al cuartel general de Belgrano, donde yo la he visto. Este general hizo escribir sobre la bandera, que devolvió a la bella Amazona, los

versos siguientes que él mismo compuso:

Desde hoy seréis ya bandera

por mejor mano creada,

seréis en toda frontera.

¡Tiemble el tirano! La Hera[21]

abata su pompa vana;

y para gloria de Juana

de Azurduy diga que de él

a pesar de ser cruel,

triunfó una americana.[22]

Fue rara, sin duda, la decisión de otorgar reconocimiento militar a una mujer. En todos esos documentos, aparecen adjetivos como "poco común a su sexo", "varonil", etc. Así se ve en la respuesta que Beruti dirigió a Belgrano, en la que destacaba el "varonil esfuerzo y bizarría de la Amazona Doña Juana Azurduy".[23]

No sabemos cuándo ni cómo recibió ella el despacho de Buenos Aires nombrándola teniente coronel en reconocimiento por aquella proeza simbólica. Las cartas tardaban mucho en atravesar un territorio extenso y accidentado y debían sortear el peligro de caer en manos enemigas. Manuel Padilla fue muerto en la batalla de Villar III el 14 de septiembre de 1816, y Juana, herida en combate, tuvo que huir y refugiarse en Salta, donde se puso a las órdenes de Martín Miguel de Güemes. La cabeza de Padilla fue exhibida como trofeo en una pica junto a la de una mujer degollada, porque se creyó que era su esposa. Dos años antes, en 1814, habían muerto sus cuatro hijos, víctimas de malaria o paludismo y de las privaciones que sufrieron en el inhóspito terreno montañoso donde

habían tenido que refugiarse. Y poco después, en medio de aquellas campañas militares, había nacido Luisa, la única de sus hijos que sobrevivió.[24]

En 1819, a los 39 años, Azurduy comenzó a escribir cartas desde Salta solicitando (infructuosamente) amparo y una pensión, no en carácter de veterana del ejército, sino como viuda de Padilla.[25]

Tras la muerte de Güemes en 1821, ella permaneció en Salta hasta que, luego de la decisiva victoria de Ayacucho en diciembre de 1824 y muy poco después de la entrada de Antonio José de Sucre en el Alto Perú en febrero de 1825, Juana comenzó a hacer gestiones ante la Junta Provincial de Salta denunciando su "deplorable y lastimera suerte" para volver a reclamar una pensión y solicitar recursos para regresar a su casa. Le fueron concedidos cuatro mulas y cincuenta pesos para emprender el retorno.[26]

Con el acuerdo de Simón Bolívar y de las juntas de Buenos Aires y Lima, en esos días Sucre fundaba una república independiente que llevaría el nombre del Libertador. Los fastos y el despliegue simbólico fueron extraordinarios. Y si bien Sucre y Bolívar le hicieron una visita formal poco antes de la celebración del primer aniversario de la batalla de Ayacucho, y la ascendieron a coronel en reconocimiento de sus servicios asignándole una modesta pensión (que cobró hasta 1830), el regreso de Juana Azurduy a su patria estuvo lejos de ser triunfal.[27]

Ha sido destacada la importancia que tuvo la presencia de los retratos de Bolívar y Sucre, tanto en sus entradas triunfales a Chuquisaca y La Paz en 1825 como en el primer aniversario de la victoria de Ayacucho, celebrado con toda pompa y despliegue simbólico en Chuquisaca en diciembre de 1826. En esas celebraciones, el lugar de las mujeres fue claramente dictado por los estereotipos binarios imperantes: no hubo reconocimiento a heroína alguna, sino jóvenes vestidas de ninfas con los colores patrios y gorros frigios, matronas coronadas como alegorías de la madre patria. Incluso, en la celebración de la llegada triunfal de Bolívar a Charcas, uno de los actos principales fue su coronación con una guirnalda de oro y piedras preciosas por parte de Francisca Gamarra, otra de aquellas "amazonas" de las guerrillas, cuya presencia en ese acto debe leerse más como alegórico que como

evocación de su propia gloria militar.[28] Juana no fue homenajeada como heroína ni incluida en aquellas celebraciones fastuosas, aun cuando hubiera obtenido un triunfo temprano con la captura de aquella bandera, que habría quedado en Salta.

Desde muy temprano, las naciones americanas tomaron la forma alegórica de la Marianne francesa: la patria como una mujer joven o una matrona, a veces vestida como guerrera griega o romana, siempre tocada con el gorro frigio.[29] En la conformación de "panteones de héroes nacionales", no fue imaginable, sin embargo, que una mujer guerrera asumiera la figura de "madre de la patria".[30]

Muy pocas de aquellas mujeres se recuerdan aún hoy en las iconografías de origen de las naciones latinoamericanas. En Brasil, una figura equiparable a la de Juana como "mujer guerrera" es la de Maria Quitéria de Jesus, la joven que huyó de la hacienda de su padre, vistió de hombre y cortó sus cabellos para alistarse como el "soldado Medeiros" en la guerra independentista contra los portugueses. Fue mencionada por Mary Graham en el Diario de su viaje a Brasil (1821-1823), publicado en 1824, y allí figuró una imagen suya en un grabado de Augustus Earle. Esa única imagen de la mujer vestida de soldado solo fue difundida a partir de una iniciativa de Affonso Taunay, por entonces director del Museo Paulista para los festejos del centenario de la independencia en 1922. Taunay encargó una versión de aquel grabado al pintor italiano Domenico Failutti (Zuliano, 1872-Údine, 1923).[31]

Entre las pocas heroínas de la independencia, se destaca también Policarpa Salavarrieta, cuyas imágenes, su extraordinaria trascendencia y la sostenida devoción popular por su figura en Colombia ha estudiado con gran acierto Carolina Vanegas Carrasco, a partir de la disputa respecto de su monumento en el centenario de la revolución en Colombia.[32] Pero Policarpa Salavarrieta —la Pola— no fue guerrera, sino una mártir, una víctima, una mujer del pueblo que fue ejecutada por no delatar a aquellos revolucionarios para quienes actuaba como espía. Su figura es equiparable a la del héroe popular Olaya en Perú, y así los presentamos, como mártires populares, en la exposición del bicentenario en el Museo Nacional de Colombia en 2019.[33] Otra figura equiparable a la de Pola en Perú

es la de María Parada de Bellido, aunque no tuvo imagen alguna hasta 1929.[34] Pero además —como ha señalado Vanegas— la Pola, desde sus primeras representaciones, fue una imagen bella y erótica, observada subrepticiamente por su carcelero, lo cual añadía un efecto voyerístico y a la vez de inminencia trágica a la exhibición de la sensualidad de aquella mujer melancólica, encerrada e indefensa ante la mirada de cada espectador curioso. A lo largo del tiempo, la Pola fue objeto de veneración en estampas populares, canciones, obras de teatro, melodramas televisivos, anuncios publicitarios, historietas, pero la mayor difusión de su imagen fue en una marca de cerveza: en el habla popular colombiana, una cerveza es una Pola.[35]

Cuestiones de género, pero también de raza y clase social, se interpusieron en la preservación de aquellas mujeres guerreras en la memoria colectiva. Dora Barrancos observa que entre 1788 y 1809 el 45% de los juicios de disenso fueron por "limpieza de sangre", y que la segunda razón invocada se atribuía a problemas de "linaje" (un 26%). Estas leyes discriminatorias siguieron vigentes después de la Revolución y solo se modificaron a mediados del siglo XIX.[36]

Tal vez el ejemplo más extremo en este sentido es el caso de la heroína afrodescendiente Remedios del Valle. Ella y Falucho fueron los dos únicos miembros de esa comunidad incorporados en el panteón de héroes de la nación argentina, aun cuando los negros tuvieron una importante presencia en las tropas independentistas.[37] Como señala María de Lourdes Ghidoli en el marco de su notable investigación sobre artistas y representaciones de afrodescendientes en Argentina, si bien a fines del siglo XIX (y a iniciativa de la comunidad afro de Buenos Aires) hubo un monumento a Falucho (Antonio Ruiz) en el espacio público, ha sido solo a comienzos del siglo XXI que Remedios del Valle adquirió amplia visibilidad como uno de los principales estandartes del movimiento afrodescendiente contemporáneo.[38]

La historia de Remedios del Valle tiene mucho en común con la de Juana Azurduy: contrarió las disposiciones del general Belgrano respecto de la incorporación de mujeres en el Ejército del Norte, participó en combates auxiliando a los heridos y fue reconocida y nombrada capitana por Belgrano. Luego de haber perdido en

combate a su marido y a sus hijos, de ser tomada prisionera, azotada públicamente durante nueve días y condenada a muerte, logró sobrevivir. Vivió en la miseria hasta que falleció en 1847. Su nombre se recuerda porque en 1828 el general Juan José Viamonte la encontró pidiendo limosna y la reconoció (pese a que nunca había respondido sus anteriores demandas) y gestionó una pensión para ella, que recibió durante algún tiempo. Fue llamada "la Madre de la Patria" y "la Capitana"; fue una de las "Niñas de Ayohuma". Pero, como ellas, no fue recordada como heroína, sino como samaritana: las "Niñas de Ayohuma" no empuñaron sables, sino que llevaron agua a los soldados sedientos y curaron a los heridos.[39]

La figura simbólica del héroe militar no admitió versión femenina en los tiempos de construcción de los relatos nacionales. Ni femenina ni mestiza. Y, como si esto fuera poco, su tiempo y lugar resultaron partidos entre las dos naciones que finalmente surgieron de aquellas primeras batallas.

Hasta donde sabemos, Juana Azurduy nunca fue retratada en vida. El modo en que fue imaginada en las muy pocas representaciones que se hicieron de ella en el siglo XIX, anónimas y probablemente todas inventadas después de su muerte, da cuenta de una inadecuación, una incomodidad para representar a una heroína militar como "madre" o "padre" de alguna patria.

LOS PRIMEROS RETRATOS

Derivados todos de un modelo común, los primeros retratos de Juana Azurduy no fueron reivindicados como obra propia por ningún pintor, aun cuando conozcamos algunos nombres de sus copistas a partir del archivo de los museos. Por otra parte, hasta ahora no ha habido ninguna iniciativa en Bolivia o en Argentina para examinarlos, analizarlos, hacer estudios técnicos y restaurarlos. En tiempos de aislamiento y pandemia, ha sido muy difícil recuperar la información sobre ellos, ordenarla, comprenderla. De modo que las reflexiones que siguen son provisorias, y tal vez su mayor utilidad pueda ser alertar sobre esta larga falta de atención.

En la sede del gobierno municipal de la ciudad de Padilla, se conservaba hasta hace poco un retrato de formato oval bastante deteriorado, que en un artículo reciente ha sido mencionado como "el verdadero retrato" de nuestra heroína, aunque aún no se conocen datos fehacientes ni estudios técnicos de esta pieza (figura III.1).[40] En él se aprecian dos condecoraciones, con una cinta argentina y una boliviana. Parece poco probable que haya llegado a recibirlas, pero simbolizan sus glorias militares para ambas naciones y, hasta cierto punto, vinculan la imagen con la tradición de los retratos de la era de la militarización (de los cuales los realizados por Gil de Castro en Santiago de Chile y Lima constituyen el conjunto más significativo).

Si se compara este con las otras variantes que conocemos, el rostro de esta mujer entrada en años, surcado de arrugas, tiene rasgos menos varoniles y una coloración de la piel más clara, desdiciendo visualmente su condición de mestiza. La edad de ese rostro entra en franca contradicción con el uniforme, cuestión que podría pensarse como resultado de una sesión de pose de la heroína en algún momento de su larga vejez como fuente del retrato, aunque no se tiene ninguna evidencia para afirmarlo. En 1982, Joaquín Gantier lo publicó en el Boletín de la Sociedad Geográfica y de Historia

“Sucre” indicando que se encontraba en la Casa de la Libertad.[41] No hemos logrado saber siquiera sus dimensiones. Su paradero es hoy desconocido.

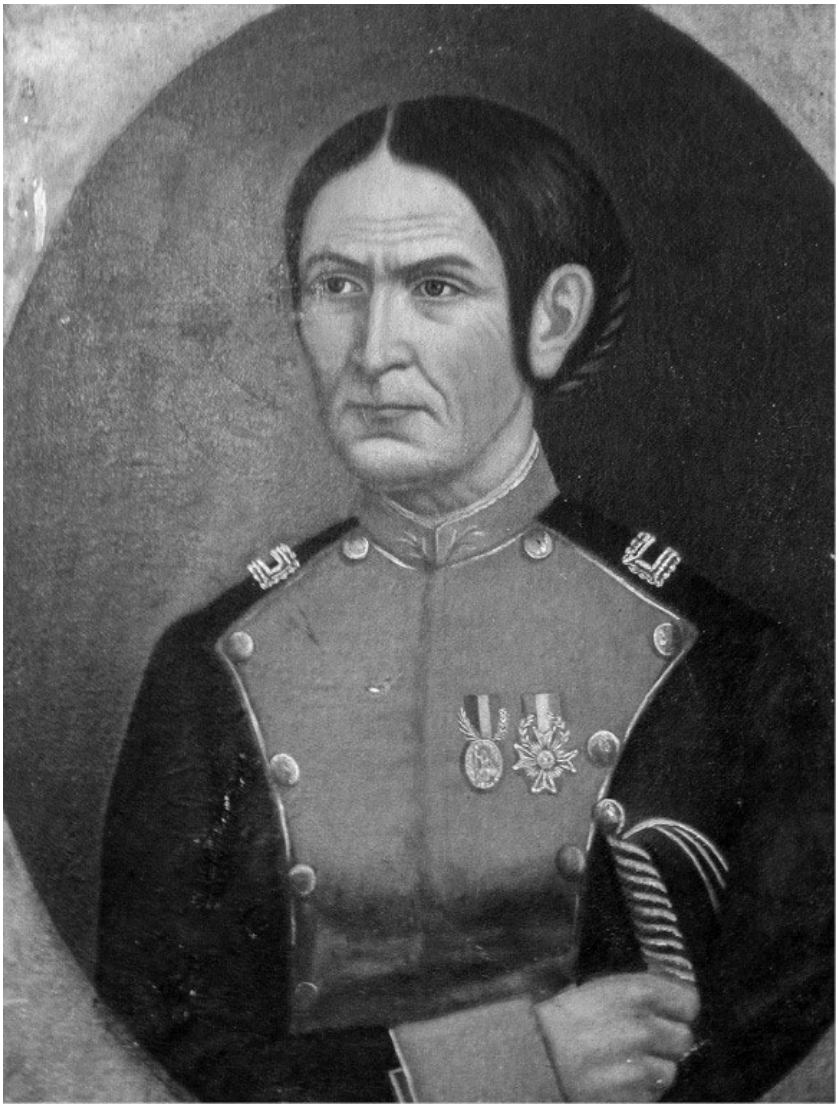


FIGURA III.1. Anónimo, Retrato de Juana Azurduy de Padilla, Alcaldía Municipal de Padilla, Bolivia.

El historiador boliviano Norberto Benjamín Torres atribuye este retrato de autor anónimo a la escuela de Manuel y Saturnino Porcel, citando la opinión de Manuel Giménez Carrazana:

A la más significativa heroína de las Américas, ¿con qué iconografía se la conoce y se la recuerda?

Son dos retratos diferentes entre sí, son los únicos conocidos de significativa importancia: un retrato de la heroína de autor anónimo, perteneciente a la escuela de Manuel y Saturnino Porcel. De este retrato, el reconocido especialista en arte Manuel Giménez Carrazana escribió lo siguiente: “Ha tenido, en el de la escuela de Manuel y Saturnino Porcel, mayor importancia para el artista, según parece, el aspecto psicológico de la mujer guerrera, casi declinante en años, con un rictus que si tiene un toque femenino de amargura, lo pierde en el conjunto frío y duro, muy duro, más con la expresión de una indomable soberbia; de este retrato deriva el que pintó el eximio Teófilo Loayza y que, adquirido por el Consulado argentino en Sucre, ha inspirado la emisión de sellos postales de homenaje del hermano país”.

El otro retrato, el que lleva la firma de Carlos Sanz, buen pintor local de la segunda mitad del siglo XIX, deja más lugar a las facciones reales de la mujer criolla, como lo fue doña Juana; morena de hermosos ojos dominadores y oscuros, dulce expresión y de semblante adornado por la plata de unas canas que se van perdiendo en la espesa cabellera recogida.[42]

No descartamos que el retrato que se conserva en la Casa Nacional de la Moneda en Sucre fuera el que menciona Giménez Carrazana en el texto citado. También podría ser este el cuadro anónimo que copió Antonio Estrada en 1895. No podemos saberlo por ahora. Teófilo Loayza (Potosí, 1895-1978) fue un artista autodidacta que llegó a ser profesor en la Escuela de Artes y Oficios y la Academia de Bellas Artes desde 1919.[43]

Sin haber podido acercarnos aún a esos cuadros, no resulta posible establecer con precisión esa serie de copias, pero queda fuera de discusión que fue esta la imagen de Juana Azurduy que prevaleció, se copió y se ajustó y adaptó a diferentes funciones, como papel moneda, estampillas postales, ilustraciones escolares, etc., a lo largo de casi todo el siglo XX.

El segundo retrato que menciona Torres se encuentra en la Casa de la Libertad en Sucre (lámina 16). Está firmado y fechado por el pintor boliviano Carlos Sanz en 1900. Se trata de un intento de reinvención de la imagen de la heroína, que coincide con un período de creación de iconografías identitarias en toda América del Sur, y que en Bolivia concordaba con el fin de la guerra civil de 1898-1899 que enfrentaba, una vez más, a las comunidades de pueblos originarios y pequeños hacendados con las decisiones del Estado boliviano.[44]

No sabemos si fue producto de la iniciativa del pintor o si fue un encargo oficial, pero se trata, sin duda, de una imagen que en ese fin de siglo pretendía plantear una nueva solución al nudo problemático aún no resuelto en el modelo anterior de la heroína. El artista hizo un retrato de perfil tres cuartos de una mujer diferente, algo que venimos señalando como una práctica habitual en el período, para “dar vida” y llevar al presente hechos y personajes del pasado con mayor “verosimilitud”. Poco y nada tiene que ver ese rostro de rasgos europeos, nariz aguileña y mandíbula fuerte, tez blanca y cabellera canosa sujeta con un peinetón elegante con aquel modelo hosco y varonil del siglo XIX. Solo el uniforme, al que agregó unas charreteras doradas y una tercera medalla, alude a su condición militar. Este cuadro es hoy prácticamente desconocido. Sin duda, no logró instalarse como nueva imagen de la heroína boliviana.

JUANA AZURDUY COMO “PATRICIA ARGENTINA”

Poco antes de su muerte, Juana Manuela Gorriti publicó Perfiles, un libro que reunía sus evocaciones personales y datos biográficos de personajes que esa notable escritora, que había vivido una vida azarosa y difícil, llena de eventos trágicos entre Salta, Lima, La Paz y Buenos Aires, consideró dignos de ser evocados. Construyó así, desde su mirada femenina, situada, un singular compendio de personajes célebres de las tres naciones en las que había transcurrido su vida.[45] Como ha observado Graciela Batticuore, en 1865 Gorriti había enfrentado una trágica incursión en la política tras el asesinato de su esposo, Manuel Isidoro Belzú, en La Paz, hecho que había tenido repercusión en la prensa de Buenos Aires.[46] La primera silueta de ese libro fue la de Juana Azurduy, a quien había conocido de niña en Salta, en 1822. Es muy notable la interpretación que hizo del destino de Azurduy. Ni patria ni destino heroico había merecido aquella mujer admirada:

Algunos caudillos, que como la viuda de Padilla combatían, tuvieron envidia de esa gloria femenina y comenzaron contra ella una hostilidad que la desalentó…

Un día dio a sus tropas un nuevo jefe y se retiró a las Provincias Unidas del Río de la Plata donde mi padre, que mandaba entonces en Salta, la recibió con los honores que se tributan a los héroes.

Allí, siendo yo muy niña, en 1822, tuve el honor de conocerla.

El loor a sus hazañas flotaba ante mis ojos como un incienso en torno a aquella mujer extraordinaria y formábala una aureola.

Su recuerdo está vivo todavía en mi memoria cual si ahora la viera con sus largos vestidos de luto y su semblante sereno y meditabundo.

Padilla fue uno de los grandes caudillos en esa guerra gigantesca.

En aquel tiempo, para los guerreros no había otro grado que el de héroe, y tal fue Padilla.

Más tarde, a los que sobrevivieron a aquellos mortíferos combates, la Patria los hizo Generales o Mariscales.

En 1824, cuando Ayacucho dio la libertad a América, Juana Azurduy dejó Salta para volver a su país.

¿Qué fue de ella?

Desapareció como esos astros que alumbran en el espacio y se pierden en la inmensidad.[47]

La potencia poética de este final instalaba una aguda crítica de Gorriti al sistema de reconocimientos y glorificaciones patrióticas exclusivamente masculino que imperaba desde el comienzo mismo de aquellas "gigantescas guerras" de las que había sido testigo. La figura de Gorriti tenía ya un considerable peso propio en aquel fin de siglo XIX en el que las mujeres empezaban a adquirir nueva visibilidad y poder a partir de asociaciones de damas y la conformación de los primeros grupos feministas. Como observa Georgina Gluzman, esta publicación sin duda incidió en la decisión del fundador y primer director del MHN desde 1889, Adolfo Pedro Carranza, de destacar a Juana Azurduy en sus primeras publicaciones, que con una edición cuidada y de excelente calidad gráfica brindaban a la colección del museo una visibilidad y una circulación que la hacían trascender sus muros.[48] Juana fue la única mujer de quien se realizó un retrato y una semblanza en la primera serie de publicaciones del MHN: El Museo Histórico, en 1894.[49] Este primer destino tuvo la copia del cuadro de Chuquisaca encargada a Estrada, que hemos comentado al comienzo (lámina 15).

El texto era de Modesto Omiste Tinajeros, abogado y jurista egresado de la Universidad de Chuquisaca, quien tuvo un grado de dedicación y compromiso con la educación pública que lo llevó a ser considerado "el padre de la educación boliviana", e incluso el

día del maestro en Bolivia se celebra por el día de su nacimiento.[50] Por otra parte, vivía todavía en Buenos Aires —como exiliado desde 1871— Santiago Vaca Guzmán. Este escritor, artista y periodista boliviano tuvo una importante actividad como intermediario cultural entre intelectuales de ambas naciones y en particular un rol muy relevante en la emergencia del primer grupo de artistas modernos en Buenos Aires; aún más, fue director de su primera publicación, El Arte en el Plata (y con toda probabilidad el autor de su primer texto-manifiesto) en 1878.[51]

No podemos dejar de pensar en estas conexiones regionales de Carranza no solo como una actividad de búsqueda de imágenes y textos para su museo y sus publicaciones, sino también como una suerte de voluntad reparadora, luego de un siglo de guerras y convulsiones políticas del subcontinente, con el objetivo de forjar una mentalidad nueva, de unión de los pueblos latinoamericanos a partir de la educación de las nuevas generaciones en la evocación de personajes y eventos que simbolizaban tal unión. Sus vínculos y lecturas compartidas con otros intelectuales latinoamericanos se nos aparecen cada vez con mayor claridad inspirando muchas de sus iniciativas, como por ejemplo aquella de erigir un cerro artificial en Buenos Aires pensado a partir de la obra monumental de Benjamín Vicuña Mackenna en Santiago de Chile para celebrar el centenario.[52]

Una publicación de Modesto Omiste aparece como antecedente, y es más que probable que sea el punto de partida para la minuciosa investigación histórica e iconográfica que encaró Carranza para la publicación de sus Patricias argentinas en 1901: se trata de la conferencia leída en la velada patriótica del 12 de noviembre de 1887 titulada “Influencia de la mujer en la política de las naciones”.[53] Allí, y partiendo de los prejuicios y lugares comunes de la época respecto de las diferencias “naturales” entre hombres y mujeres, destacaba su predisposición al heroísmo:

En la mujer predomina el sentimiento sobre las facultades reflexivas, y sabe amar antes que pensar. Por eso, cuando ama y cuando aborrece, cuando ruega y cuando maldice, lleva la pasión a sus últimos extremos, hasta llegar, casi siempre, al heroísmo o al

crimen.

Su propia debilidad se halla escudada y fortalecida por la vehemencia de sus pasiones: si ruje y se enfurece es como la leona herida que defiende a sus hijuelos.[54]

Así, tras ofrecer una serie de exempla que iban de Cleopatra a Judith, de santa Teresa a Sarah Bernhardt, de Juana de Arco a Juana Enríquez y Juana de Penthièvre, elaboró una lista de las mujeres que habían contribuido en las distintas regiones de América del Sur a su emancipación, con todos los datos que había logrado reunir sobre cada una de ellas. "La tucumana Manuela Pedraza" encabezó su recopilación de mujeres ilustres, que ordenó por nacionalidades, comenzando por Argentina, y luego Chile, Perú, Colombia, Ecuador, para llegar finalmente a su "historia patria" boliviana. Tras mencionar a lo largo de varias páginas una importante recopilación de datos, nombres y acciones de mujeres chuquisaqueñas, paceñas, cochabambinas, potosinas en las luchas independentistas, su texto culminaba en el elogio de "la inmortal heroína Juana Azurduy de Padilla", a quien llamó "la Juana de Arco altoperuana".[55]

Poco después, Carranza encaró Patricias argentinas, una de las primeras publicaciones del MHN, en la que, como advierte Gluzman, partió de las escasas menciones de Bartolomé Mitre a la participación de mujeres en sus Historia de Belgrano y la independencia argentina (1858) y San Martín y la independencia americana (1887), imprimiendo un sesgo diferente a su propio conjunto.[56] En su evocación, tuvo un lugar central la pertenencia de clase: eran damas que habían donado fusiles, dinero, joyas a la causa, además de organizar tertulias y bordar la bandera de los Andes apoyando la tarea fundamental de los héroes, asumiendo un rol —en apariencia— secundario. La única presencia "anómala" fue Juana Azurduy, ubicada al final de una larga serie de "grandes apellidos" (figura III.2). Los retratos de cada una de ellas ocuparon un lugar central en el proyecto de Carranza y acompañaron esas semblanzas que tuvieron amplia difusión a lo largo de la primera década del siglo.[57]

FIGURA III.2. Juana Azurduy de Padilla, publicado en Adolfo P. Carranza, Patricias argentinas, Buenos Aires, Museo Histórico Nacional, 1910, p. 150.

Por otra parte, el MHN tuvo, prácticamente desde su fundación, una sala dedicada a las "patricias argentinas". A partir de los primeros catálogos y algunas fotos de la disposición de sus salas, sabemos que en ellas se exhibieron una combinación de esos retratos, junto con diversos objetos del ámbito doméstico, prendas y accesorios femeninos, que en su mayoría habían sido donados al museo como parte de legados familiares o reliquias de aquellas damas.[58] Y desde 1908, en La Ilustración Histórica, la publicación que el MHN dedicó a difundir su relato historiográfico, hubo una sección fija titulada "Patricias argentinas" dedicada, sobre todo, a publicar sus retratos acompañándolos de breves semblanzas biográficas. Varias veces, el MHN publicó, además, láminas alegóricas dedicadas a esas "patricias argentinas" con sus retratos en pequeños medallones alrededor de la alegoría de la república o de ramas de laurel, como el que consagró a la Sociedad Patriótica fundada en casa de Escalada en 1812 para comprar fusiles (figura III.3).[59] Ese rol, en apariencia "secundario", fue crucial para instalar en Argentina la cuestión del protagonismo de las mujeres en la gesta independentista, sobre todo en un contexto en el que las incipientes agrupaciones femeninas luchaban por el derecho a la libre disposición de sus bienes económicos, cosa que no se logró hasta entrado el siglo XX.[60]

Había solo un relato —y retrato— discordante: el de Juana Azurduy, la única heroína militar en ese conjunto de patricias argentinas.

FIGURA III.3. “Patricias argentinas”, en Caras y Caretas, año VII, núm. 294, 21 de mayo de 1904. Reproducción del MHN.

LA AMAZONA ELEGANTE EN LA GRÁFICA DE LOS AÑOS VEINTE

Pese a que combatió a caballo y todos los primeros testimonios acerca de Azurduy la mencionan como “amazona”, ninguna de sus primeras representaciones es un retrato ecuestre. La primera imagen de Juana como amazona que conocemos fue publicada en la revista Caras y Caretas de Buenos Aires el 25 de mayo de 1929 (figura III.4).

La nota sobre Juana Azurduy formó parte de un número especial de la revista que dedicó su tapa y una serie de 55 notas ilustradas (casi todas ellas sin firma) a distintos temas vinculados con la celebración del 25 de mayo de 1810.[61] Esa serie comenzaba con la evocación del rol de la Iglesia en las jornadas de mayo de 1810 (“Al día siguiente de la Revolución”), y a continuación, una nota dedicada a las mujeres: “El alma de la mujer en la hora histórica”, que constituye toda una declaración de principios en cuanto al estereotipo de las damas patricias argentinas del que venimos hablando.[62]

Luego, destacaba la creación de la Sociedad de Beneficencia durante el gobierno de Rivadavia y todas las tareas de caridad pública y educativas encaradas por aquellas mujeres desde entonces. Una ilustración acorde a esos conceptos acompañaba la nota que concluía con una descripción impactante de su naturaleza y su lugar en el mapa hispanoamericano:

En los límites de la República Argentina, donde ella da el tono, sin que nadie se lo dispute, ella es el tipo consagrado de la belleza, de la elegancia, de la educación refinada y también de la virtud cívica y doméstica; y fuera de los límites del país, los hispanoamericanos reconocen lo que vale.

Más adelante, en esa extensa serie de notas sobre muy distintos aspectos de la Revolución de Mayo, hubo otras tres destinadas a las patricias de Buenos Aires: “Cultura y distinción de las patricias”, dedicada a María Sánchez de Mendeville e ilustrada con una reproducción de su retrato en miniatura por Jean-Philippe Goulu;[63] “Cooperación activa de las patricias”, dedicada, otra vez, a la Sociedad de Beneficencia, destacando a Isabel Casamayor, una de las 13 socias fundadoras,[64] y “Filantropía patriótica”, a las “damas y niñas de la Sociedad Patriótica”.[65]

La nota sobre Azurduy, a quien se presentaba como “La vencedora del Pilar”, en alusión al episodio de la toma de la bandera enviada por Padilla a Belgrano, fue una de las últimas de esa serie, precedida por la evocación del hacendado Manuel Benítez: “El que arrebató la primera bandera” en la batalla de Salta.[66] La heroína era evocada en ese texto con un carácter cuasi alegórico, “vistiendo la túnica y el gorro de la libertad”.

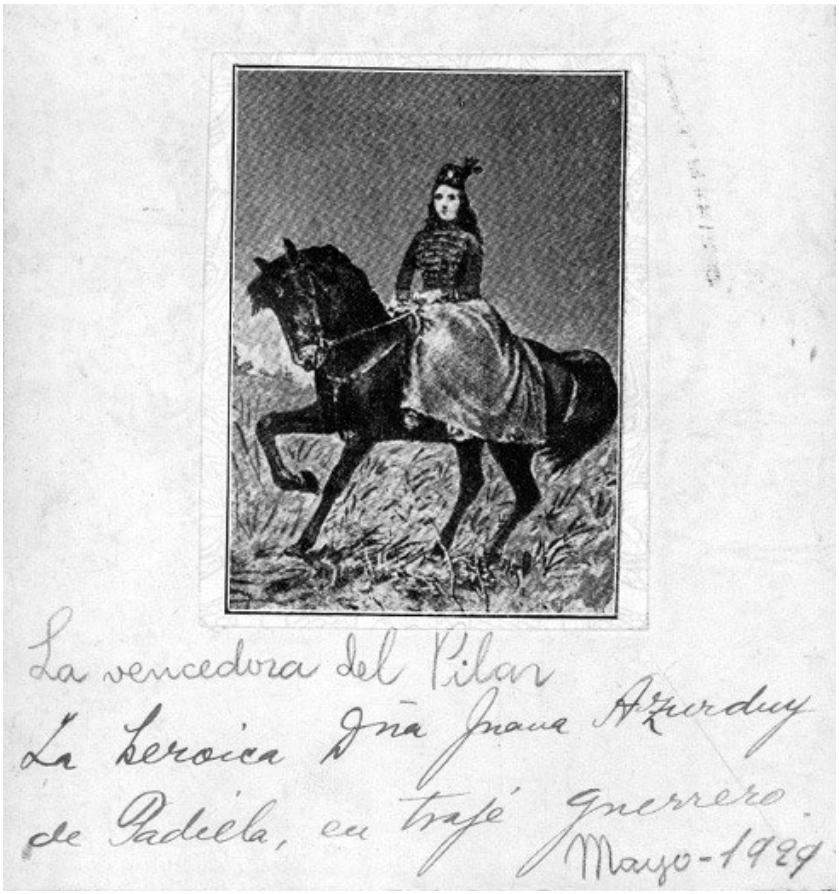


FIGURA III.4. La vencedora del Pilar. La heroína doña Juana Azurduy de Padilla, en traje guerrero (1929), Archivo General de la Nación, Fondo Documental Acervo Gráfico, Audiovisual y Sonoro, Buenos Aires.

Si bien muchas de las imágenes que ilustraron esa extensa serie de textos fueron reproducciones de piezas del patrimonio del MHN, esta difiere del resto y es probable que haya sido realizada expresamente, o bien copiada (como era habitual) de alguna publicación extranjera.

La ausencia de retratos ecuestres (y monumentos) de Juana

Azurduy hasta bien entrado el siglo XX, y aun los que se crearon desde entonces, llaman otra vez nuestra atención sobre ese desajuste, esa incomodidad que produjo su presencia, así como la de otras mujeres criollas e indígenas en un terreno, el de los combates a caballo, que era exclusivo de varones.

El artículo la evocaba no en su carácter de "dama", sino como aquella "amazona" dueña de "un arrojo desusado en su sexo", que había tomado una bandera.

Así, como amazona, la había presentado Belgrano en 1816. Conviene prestar atención a este adjetivo en las primeras décadas del siglo XIX. ¿Qué significado e implicancias tenía entonces el término? El mito de las amazonas, nacido en la antigua Grecia, había dado lugar al nombre del río Amazonas en el siglo XV.[67] Fue objeto de investigaciones filológicas y científicas desde fines del siglo XVIII, dando lugar a una reflexión y resignificación del mito en una sociedad europea en la que los roles de género comenzaban a producir nuevas tensiones. El temor a unas mujeres insubordinadas y guerreras, que renunciaban a sus lugares "naturales" en relación con los hombres, fue sometido a crítica y motivo de debates, interpretaciones y discusiones filológicas en el marco de sociedades en que las mujeres ocupaban nuevos lugares y espacios de poder.[68]

Pero también fue el término utilizado en español para nombrar a las mujeres "fuertes y combativas" y —sobre todo— a las que montaban a caballo. Fue este último, sin duda, el sentido que tuvo esa expresión —que encontramos por primera vez en el informe de Belgrano a la Junta de Buenos Aires para referirse a aquella mujer que, según todas las fuentes, fue una excelente jinete—.

Incluso en informes de militares realistas se mencionó la extraordinaria habilidad de Juana Azurduy a caballo. En un parte del mariscal de campo Miguel Tacón al general Joaquín de la Pezuela de 1815 se puede advertir, además, que su habilidad para cabalgar fue percibida como de "indio":

Las cimas se hallaban coronadas de mucha gente, a las diez de la

mañana del 4 de abril de 1815, sonaron los clarines del Rey e inmediatamente sonaron los "pututus" del indio. Con los cabellos al viento, el rostro encendido y la firme voz de Doña Juana dio la primera orden. Por los farallones y las lomas rodaron las "galgas" [piedras] como en la batalla anterior, sobre corceles e infantes que habían comenzado a escalar la montaña. Combatieron hasta último momento, un día tras otro. Doña Juana ayudó a huir a los indios rezagados, montando su caballo.[69]

Es evidente que Juana montaba a horcajadas, como los varones, pues jamás hubiera podido sostener esos combates montando de costado, como lo hacían las reinas y las mujeres nobles desde el Medioevo en Europa. El modo de montar "a la amazona", perpendicular al lomo del caballo, fue una equitación pasiva: la posición impedía ejercer acción alguna sobre el caballo y hacía necesaria la ayuda constante de un hombre (un palafrenero) que la guiase.[70] Esa forma femenina de montar se volvió una moda deportiva elegante en la Inglaterra victoriana, para la cual se diseñaron monturas especiales que permitieran un mayor control de la cabalgadura.[71]

Resulta evidente que la ilustración anónima en Caras y Caretas fue tomada de (o inspirada en) alguna de las muchísimas ilustraciones de amazonas victorianas inglesas que circularon en la prensa desde fines del siglo XIX (figura III.5).

Esta imagen europeizada y elegante de Juana Azurduy, nacida —hasta donde sabemos— en la segunda década del siglo XX en una ilustración en la prensa gráfica, tuvo también trascendencia y ha sido reproducida muchas veces.[72] Así, montando de costado la representó Víctor Hugo Barrenechea (Sucre, 1929-2016), en su monumento ecuestre a Juana Azurduy (1977) emplazado en la avenida de acceso al aeropuerto internacional de la ciudad de Sucre.[73] En él, la heroína no viste uniforme, sino que con un vestido que destaca sus formas femeninas monta de costado, "a la inglesa", un caballo encabritado, con su espada y la bandera en alto. Pero, exactamente al revés que en la tradición decimonónica, el caballo encabritado levanta las patas de atrás, tal vez para resolver así la pose de la mujer.[74]

FIGURA III.5. Publicidad de Mrs. Power O'Donoghue, Ladies on Horseback (1889).

En la ciudad de El Alto, hay otro monumento a Juana realizado por Gustavo Lara (Oruro, 1934-2014),[75] que hoy se ve integrado en el extraordinario despliegue monumental que lleva instaladas más de ciento treinta obras (algunas firmadas, otras muchas anónimas) en una zona aledaña a La Paz, que es ciudad desde hace apenas treinta y seis años.[76] Ubicado en la plaza que lleva su nombre, este monumento a Juana Azurduy inaugurado por Lara en 1989 es más convencional que el de Barrenechea en Sucre: aquí ella viste uniforme y el caballo se encabrita a la manera clásica, levantando sus patas delanteras (figura III.6). Es notable que en esta estatua

ecuestre también monta Juana de costado, añadiendo, una vez más, ese detalle de “dama elegante” a la guerrillera, cuyo rostro apenas visible es el de una jovencita. El largo cabello y una capa agitados por el viento hacen el efecto de alas en esta escultura de indudable inspiración decimonónica.[77]

Esa imagen persistió aun cuando, por ejemplo, en la emisión de estampillas en su homenaje en 1980, aparecía montando y combatiendo a horcajadas.[78] Pero tal vez la más sorprendente de las derivas de esta Juana como amazona victoriana aparece en su versión educativa para niños creada por el canal Paka-Paka en Argentina. La personificación animada de la heroína mantiene su expresión adusta y su mirada de costado, aunque una media sonrisa le otorga un aire más amigable. También se mantiene el porte militar de esta nueva imagen de Juana, solo matizado por una larga pollera blanca. Y es así, vistiendo esa pollera, que aparece montando de costado en batalla, contra toda lógica.[79]

FIGURA III.6. Gustavo Lara, Monumento a Juana Azurduy (1989), El Alto. Fotografía de Federico Lo Bianco.

NUEVAS FORMAS DE HEROICIDAD FEMENINA EN LA DÉCADA DE 1960

Poco más de un siglo después de su muerte, la música, la poesía y una potente voz femenina dieron a Juana Azurduy por primera vez un nuevo talante y amplísima difusión popular como “heroína militar” o, más bien, como guerrillera heroica de la emancipación americana.

Sobre el final de los años sesenta, cuando la heroicidad femenina adquiría un nuevo carácter a partir del protagonismo político de las mujeres y sus lugares en las luchas estudiantiles callejeras y la militancia revolucionaria (sobre todo después de 1968), la evocación de Juana Azurduy como guerrillera heroica tomó inmensa popularidad a partir de su difusión en el disco Mujeres argentinas, de Mercedes Sosa, Ariel Ramírez y Félix Luna.[80] Su nombre comenzó a instalarse como modelo épico entre las y los jóvenes latinoamericanos en la voz de Mercedes Sosa, y Juana Azurduy empezó a ser imaginada en el marco de la construcción de una subjetividad revolucionaria.[81]

En 1971, después del éxito de la canción, Leopoldo Torre Nilsson hizo una película musicalizada por Ariel Ramírez en la que la heroína aparecía personificada por Mercedes Sosa, vestida de soldado y con el pelo recogido, imitando aquel único retrato disponible: Güemes, la tierra en armas.

Pero evidentemente, si bien la voz de la cantante había acercado a la heroína a la sensibilidad contemporánea con extraordinaria fuerza, su imagen siguió resultando incómoda, un poco anacrónica, atrapada en el modelo de aquella pintura decimonónica.

Una década más tarde, el artista boliviano Enrique Valda del Castillo (Sucre, 1931-2012) pintó un nuevo retrato de Azurduy que se encuentra en la Casa de la Libertad en Sucre, firmado y fechado en 1988 (lámina 17).[82]

Si bien Valda del Castillo mantuvo a su heroína en el siglo XIX con su uniforme rojo, medallas, charreteras y sable, su imagen tomó la fisonomía de una hermosa joven, contemporánea, de rasgos mestizos y un peinado suelto que enmarca el rostro.

Desde entonces, es este el retrato que con más frecuencia identifica a Azurduy, el más reproducido, aun cuando en muchas publicaciones se haya perdido el nombre de su autor y aparezca atribuido a otros artistas. Es el que ilustró la tapa del muy difundido libro de Mario "Pacho" O'Donnell, Juana Azurduy, la teniente coronela.[83] Y fue también el elegido para formar parte del Salón de Mujeres Argentinas del Bicentenario en la Casa Rosada por la entonces presidente Cristina Fernández de Kirchner en marzo de 2009.[84] Esto sigue ocurriendo con muchas publicaciones en las redes que se apropian de ella sin epígrafe alguno. Otra vez en forma anónima, esa nueva imagen de Juana comenzó a circular en la última década del siglo XX: una imagen "modernizada" de aquella del siglo XIX tardío, esta vez mirando al espectador, como una mujer joven y mestiza que conservaba, sin embargo, el gesto adusto, algo más decidido y hasta agresivo.

Además de haber estado en numerosos billetes y estampillas postales en Bolivia, el 30 de enero de 2020 —justo antes de que comenzara el drástico cambio de escenario provocado por la pandemia de COVID-19—, Victoria Freire, coordinadora del Observatorio de Géneros y Políticas Públicas de Argentina, dio a conocer en sus redes sociales el diseño de una serie de billetes feministas luego de que el Banco Central anunciara que tendría lugar una nueva emisión de billetes sin animales y con paridad de género. El de 200 pesos tendría esta imagen de Juana Azurduy (figura III.7).[85]

En 1995, Jorge Querejazu, por entonces director de la Casa de la Libertad, encargó un retrato al artista Paulino Pinto (lámina 18). Esa imagen de Juana de cuerpo entero en un paisaje, que puede verse en una de las salas de la Casa de la Libertad, también ha sido muy reproducida y circula (olvidado asimismo el nombre de su autor) en materiales didácticos, estampillas, billetes y numerosas publicaciones en las redes sociales.[86]

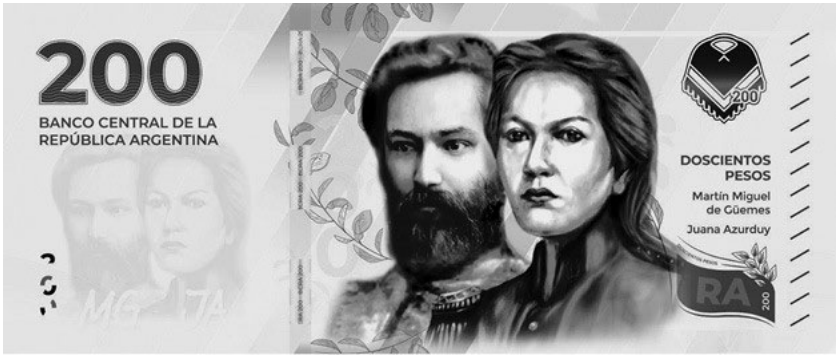


FIGURA III.7. Diseño de billete argentino con Juana Azurduy en la imagen.

En mayo de 2016, en conmemoración del Grito Libertario del 25 de mayo de 1809, el entonces presidente de Bolivia Evo Morales inauguró, en el Salón de la Independencia de la Casa de la Libertad en Sucre, un nuevo retrato de Juana Azurduy de Padilla y otro de Tomás Katari. Ambos fueron encargados al pintor orureño Mario Míguez (lámina 19).[87]El problema del caballo de "la amazona", que comentamos antes, fue resuelto por el artista de un modo simbólico, con una aparición de un corcel blanco encabritado en un fondo cuasi onírico iluminado dramáticamente, en el que se sugiere también la aridez e inmensidad de aquel paisaje en el que había actuado la heroína. Hasta ahora, esta imagen prácticamente no ha trascendido los muros de la casa histórica de Sucre.

Este cuadro junto al monumento de Andrés Zerneri, inaugurado en Buenos Aires en 2015 (figura III.8), son las dos iniciativas más recientes para instalar, desde el ámbito oficial en ambos países, una nueva imagen de la heroína altoperuana en la memoria colectiva. Como observa Pablo Ortemberg, el monumento de Zerneri no pone el acento en los rasgos de la heroína, sino que propone una "tensión entre el héroe individual y colectivo" a partir del modelo alegórico francés de la Marianne, siguiendo el rumbo de La libertad guiando al pueblo, de Eugène Delacroix.[88] Por otra parte, más de una vez el propio Zerneri llamó la atención sobre las dimensiones colosales de su obra (que debemos interpretar como equiparables a su ambición de instalarla como referente en el espacio urbano), que ha sido

referida como la estatua de bronce “más grande de la Argentina”.[89]

FIGURA III.8. Andrés Zerneri, Monumento a Juana Azurduy (2015), Plaza del Correo, Buenos Aires. Fotografía de Dennis Jarvis.

El cuadro de Míguez tiene también un tono grandilocuente, en buena medida deudor de aquellos retratos napoleónicos de David y del barón Gros. No sabemos aún qué trascendencia lograrán en el futuro.

Hay imágenes mucho más efímeras, livianas y frágiles frente al paso del tiempo y los cambios en la tecnología digital, con una capacidad de aceptar miles de lecturas y una circulación difícil de evaluar, que me atrevo a suponer que podrían prevalecer sobre estas en la memoria de los futuros ciudadanos. No tenemos los instrumentos técnicos ni metodológicos para evaluarlo, pero vale la pena mencionar, por ejemplo, que en mi navegación obsesiva en la web en pos de Juana Azurduy en estos meses de pandemia he encontrado con extraordinaria frecuencia a la “antiprincesa” creada para la audiencia infantil por el canal argentino Paka-Paka en 2014. Esa imagen ha tenido gran difusión, trascendiendo incluso las

fronteras, y la hallamos ilustrando, por ejemplo, una publicación de la Municipalidad de Sucre en el bicentenario del nacimiento de la heroína en 2020 (figura III.9).[90]

Es difícil mover los prejuicios y lugares estereotipados de género. En realidad, fue más fácil aceptar a las mujeres que desde sus lugares "naturales" (que no implicaban el brillo heroico del combate ni un lugar protagónico en ningún suceso militar) apoyaban al ejército revolucionario: donar sus joyas, comprar fusiles, bordar banderas, hacer tertulias donde se discutieran ideas revolucionarias, etc. Ellas mismas los consideraban los lugares que la naturaleza les había reservado, por su fuerza y condiciones físicas. Fueron las ricas y cultas hermanas, esposas, hijas que apoyaron a los varones revolucionarios quienes trascendieron recordadas como "patricias".

La imagen de Juana Azurduy quedó atrapada entre los estereotipos femenino/masculino. Hoy podemos considerar esto desde una perspectiva no binaria: hubo también en aquel temprano siglo XIX (y probablemente siempre) mujeres fuertes que ansiaban ser militares y llevar un fusil y pelear, hombres débiles que preferían permanecer en su casa escribiendo o criando los hijos o cocinando…

Juana Azurduy no inspiró, en el siglo XIX, ninguna imagen melodramática ni idealizada en línea con las que se instalaron como lugares de memoria de otros héroes latinoamericanos. Ningún relato encendió la imaginación de artista alguno, ni siquiera de las mujeres artistas que se dedicaron al género histórico. Tal vez no había todavía nuevos schemata para representar a una guerrillera heroica del período independentista en aquel momento de creación de iconografías nacionales.

La cuestión parece seguir abierta, a la espera de que alguna mujer, o alguna persona de identidad no binaria, o algún colectivo de artistas se ponga a pensar este problema, este desajuste en las representaciones visuales de Juana Azurduy y de todas aquellas mujeres heroicas sin retrato, de cuya mayoría ni siquiera se conserva su nombre, y logre instalar en la memoria de amplias audiencias una imagen nueva que persista.[91] Del mismo modo que se ha reflexionado en las últimas décadas acerca de los lugares de

las mujeres en una historia que fue concebida y definida por hombres, Gerda Lerner planteaba una metáfora teatral: las mujeres en la historia siempre tuvieron un rol secundario, asignado por quienes escribieron la obra, montaron la escena, definieron el significado del drama y reservaron para sí los papeles estelares.[92] Esta misma reflexión podemos hacer respecto de los retratos, el género que consagró la imagen de los héroes en el siglo XIX y la sostuvo para el culto popular andando el tiempo.

FIGURA III.9. Publicación del gobierno autónomo municipal de Sucre sobre el natalicio de doña Juana Azurduy de Padilla, 2020.

[1] Mercedes Sosa, Ariel Ramírez y Félix Luna, “Juana Azurduy”, aire

de cueca. Fue una de las ocho canciones incluidas en el disco Mujeres argentinas, Buenos Aires, Philips, 1969.

[2] Pablo Ortemberg, “Monumentos, memorialización y espacio público: reflexiones a propósito de la escultura de Juana Azurduy”, en Anuario TAREA, núm. 3, 2016, pp. 96-125. La cuestión de su emplazamiento y el desplazamiento del monumento a Colón ha sido abordada en dos artículos: Carolina Vanegas Carrasco, “De intervenciones y destrucciones en la monumenta latinoamericana”, y Andrea Giunta, “Desde el sur: conflictos entre esculturas y espacio público”, en Temas XVIII. El arte en el espacio público, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, abril de 2021, pp. 53-60 y 95-108.

[3] “Antonio Estrada por retrato al óleo de Juana Azurduy y una copia al óleo para la Iglesia de la Merced: $ 370.” Agosto de 1895. Museo Histórico Nacional, Libro Debe y Haber, asignación de julio de 1895, f. 19. En el legajo de la obra figura la siguiente anotación manuscrita (presumiblemente del primer director del museo): “Padilla. Da. Juana Azurduy de - Patricia americana. Retrato al óleo, copia del que existe en Chuquisaca. (No se conoce el autor)”. MHN, f. 1026, carpeta 998.

[4] Ya se ha comentado acerca de la importancia que tuvieron los pintores copistas en la provisión de “imágenes faltantes” en el acervo del MHN, o bien de sustitución de aquellas que eran donadas al museo para las instituciones o familias donantes. Antonio Estrada fue uno de los primeros contratados por Carranza. En esos años tempranos del MHN, Estrada pintó también las copias de los retratos de los Venerables de la Orden Franciscana de Córdoba, para el convento de San Francisco, sustituyendo las pinturas del siglo XVII que habían sido donadas al museo. Véase María Inés Rodríguez Aguilar y Miguel Ruffo, “Entre originales y copias: el caso del Museo Histórico Nacional”, en Original - copia… original? III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes - XI Jornadas CAIA, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2005, p. 93. No hemos encontrado referencia alguna a este pintor en las historias del arte argentino ni en el diccionario biográfico de Vicente Cutolo. Suponemos que pertenecía a la familia de Ángel de Estrada, quien había fundado, en 1869, una editorial

estrechamente vinculada con la política de difusión de manuales e imágenes para la educación escolar.

[5] A partir de la obra pionera de Joaquín Gantier, Doña Juana Azurduy de Padilla, La Paz, Fundación Universitaria Simón I. Patiño, 1946, se han escrito numerosas biografías más o menos noveladas desde la década de 1970. Entre ellas, las más citadas en Argentina: Estela Bringuer, Juana Azurduy. Teniente coronel de las Américas, Buenos Aires, AZ, 1976; Pacho O'Donnell publicó en 1994 una biografía de Juana Azurduy en la serie Mujeres Apasionadas de la editorial Planeta, que ha sido muy popular. También Félix Luna, Juana Azurduy, Buenos Aires, Planeta, 1999. En Bolivia, una biografía de los esposos Azurduy Padilla fue publicada por Jorge Querejazu, La amazona y el caudillo, Sucre, Industrias Gráficas Qori Llama, 1997.

[6] Berta Wexler, Juana Azurduy y las mujeres en la revolución altoperuana, 3ª ed., Sucre, Centro Juana Azurduy, 2002. Véase un análisis reciente de la mitificación de la figura de Azurduy en Bolivia en Heather Hennes, "Corrientes culturales en la leyenda de Juana Azurduy de Padilla", en Cuadernos Americanos. Nueva Época, vol. 2, núm. 132, 2010, pp. 93-115, disponible en línea: <www.cialc.unam.mx>.

[7] Gabriel Di Meglio, 1816. La trama de la independencia, Buenos Aires, Sudamericana, 2016.

[8] Tulio Halperin Donghi, Revolución y guerra. Formación de una elite dirigente en la Argentina criolla [1972], Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 10.

[9] Respecto de la significación de las "republiquetas", véase Raquel Gil Montero, "Las republiquetas en la guerra de Independencia", en Revista Andina, núm. 45, 2º semestre de 2007, pp. 93-114, disponible en línea: <revista.cbc.org.pe>.

[10] Natalia Majluf, "Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú 1820-1825", en Ramón Mujica Pinilla (coord.), Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana, Lima, Banco de Crédito, 2006, p. 213.

[11] Berta Wexler, Las heroínas altoperuanas como expresión de un colectivo: 1809-1825. Juana Azurduy y las mujeres de la revolución alto peruana, Rosario, Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre las Mujeres, Universidad Nacional de Rosario, 2013; Sara Beatriz Guardia (ed.), Las mujeres en la independencia de América Latina, Lima, Centro de Estudios en la Historia de América Latina, 2010; Marty Ames, "Aporte femenino al indigenismo durante el oncenio de Leguía. Julia Codesio (1919-1930)", Centro de Estudios en la Historia de América Latina, disponible en línea: <www.cemhal.org>, y Marisa Davio, "Mujeres militarizadas: en torno a la búsqueda de fuentes para el análisis de la participación de las mujeres en Tucumán durante la primera mitad del siglo XIX", en Revista Electrónica de Fuentes y Archivos, año 5, núm. 5, 2014, pp. 81-96.

[12] Entre las muchas contribuciones a los estudios de las mujeres y las relaciones de género en el período tardocolonial y primeros tiempos de la independencia, véanse Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini (dirs.), Historia de las mujeres en la Argentina, t. I: Colonia y siglo XIX, Buenos Aires, Taurus, 2000; Barbara Pottash y Eugenia Scarzanella (eds.), Mujeres y naciones en América Latina. Problemas de inclusión y exclusión, Madrid, Iberoamericana, 2001, y Nora Siegrist, "Educación y realidad de la mujer en las ideas de Manuel Belgrano. Córdoba de Tucumán (1794-1820)", en Investigaciones y Ensayos, núm. 70, 2020, pp. 60-73, disponible en línea: <iye.anh.org.ar>.

[13] En marzo de 2011, se constituyó la Comisión del Bicentenario: Mujer e Independencia en América Latina, presidida por Sara Beatriz Guardia, directora del Centro de Estudios la Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL) de Lima, Perú. Ese año se presentó en Buenos Aires el libro Las mujeres en la independencia de América Latina, op. cit.

[14] Respecto de la importancia de la captura de banderas en batalla y su significación en los nuevos rituales de poder, así como la continuidad con prácticas del período tardocolonial, véase Pablo Ortemberg, "La evolución del ritual guerrero 'nacional' y 'patriota': vírgenes, banderas, héroes y condecoraciones", en Rituales del poder en Lima (1735-1828). De la monarquía a la república, Lima,

Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014, pp. 176-202.

[15] Alejandro M. Rabinovich, “La gloria, esa plaga de nuestra pobre América del Sud”, en Nuevo Mundo Mundos Nuevos, 2009, disponible en línea: <doi.org>.

[16] Esta carta ha sido publicada muchas veces. Notablemente, Carranza la transcribió íntegra a propósito de la inclusión de Juana Azurduy en su publicación de Patricias argentinas del MHN en 1901. En la reedición de Buenos Aires, Sociedad Patricias Argentinas, “Dios y Patria”, 1910, pp. 152 y 153.

[17] Archivo General de la Nación (AGN), sala X, 23-2-3.

[18] “El Supremo Director de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Atendiendo a los méritos y servicios que ha contraído la Patriota Doña Juana Azurduy en la memorable acción ganada a los enemigos de la Libertad por las fuerzas del mando del comandante Don Manuel Ascencio Padilla en el Cerro de La Plata. He venido en conferirle el empleo de Teniente Coronel de las Milicias Partidarias de los Decididos del Perú”, firmado por Pueyrredón y Antonio Beruti. AGN, Tomas de Razón de Despachos, Empleos, 1740-1821, Nombramiento de Ascenso, libro 78, t. 313, 13 de agosto de 1816, Trelles. Esta y todas las fuentes citadas en este capítulo respecto de los partes de batalla, la correspondencia y los reconocimientos oficiales a Juana Azurduy han sido recopiladas por el equipo de investigación del MHN, quienes han puesto generosamente esos materiales a mi disposición.

[19] El 3 de junio de 1817, Belgrano escribe a Güemes: “De orden suprema tengo el honor de adjuntar a Vuestra Excelencia la bandera enemiga tomada por la heroína Doña Juana Azurduy esposa del Comandante Padilla y destinada a la Ciudad de Salta para eterna Memoria del esfuerzo Americano”. AGN, 1817, sala X, 40-8-5. Es probable que por entonces Juana Azurduy ya se encontrara en Salta.

[20] Manuel Ascencio Padilla escribió una autobiografía: Servicios hechos por don Manuel Ascencio Padilla en defensa de los sagrados Derechos de la Patria, comprensivos desde el año 1809 hasta el de

1815, Sucre, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, col. Rück 304, s. d. Fue publicada en 1901 como “Autobiografía del teniente coronel Manuel Ascencio Padilla”, en Boletín de la Sociedad Geográfica e Histórica, núm. 33, Sucre, 1901, pp. 135-144; núm. 34, 1901, pp. 145-160, y núm. 38, 1901, pp. 34-44.

[21] Jefe realista del Alto Perú.

[22] Jean Adam Graaner, Las provincias del Río de la Plata en 1816. Informe dirigido al príncipe Bernadotte, Buenos Aires, El Ateneo, 1949, pp. 53 y 54.

[23] AGN, Guerra Ejército Auxiliar del Perú, partes de Batalla 1811/1816.

[24] En su Servicios hechos por Don Manuel Ascencio Padilla…, op. cit., Manuel Padilla describe sucintamente este terrible episodio: “Su mujer y cuatro hijos con dos criados, fugó esta contristada familia a pie, a buscar asilo entre las grutas y riscos […] sin saber del paradero del marido; pero este, habiendo adquirido noticia del bosque a donde se acogió, le aseguró más en lo más embreñado de los montes, ínterin que él iba a seguir con su revolución […] halló a su mujer recién venida de haber enterrado a una hija y a los demás en términos de morir, como que a los pocos días pagaron el común tributo, viéndose por último sin hijos”.

[25] El 5 de agosto de 1819, Juana Azurduy inicia un expediente en Buenos Aires para cobrar sueldos adeudados como pensión de su marido. AGN, Archivo de Guerra, legajo 1819.

[26] Petición de doña Juana Azurduy de Padilla, en “Sala de Sesiones en Salta – abril 29 de 1825”. Véase Luis Güemes (comp.), Güemes documentado, Buenos Aires, Güemes, 1990, t. 12, pp. 269-271.

[27] El 13 de abril de 1825, le escribió a Sucre, “Gran Mariscal de Ayacucho”, solicitándole le fueran devueltas sus propiedades, y él ordenó que le fuera devuelta su hacienda. Pidió también a la Municipalidad de Chuquisaca un informe sobre sus servicios, que le fue concedido: “Siempre se dejó ver blandiendo la espada y en más de diez y seis acciones en que combatió, ya en compañía de su esposo, ya también sola, aunque en algunas fue funesto el éxito, no

siempre, porque otros fueron vergonzosamente confundidos los enemigos por una mujer […] Colocada al lado de su esposo unas veces y otras comandando sola las tropas que su entusiasmo consiguió formar y acrecentar día en día, ha sostenido la dilatada sangrienta lucha con los tiranos en esta Provincia […] Aunque la fama ha publicado la singularidad de los hechos de la Teniente Coronela Doña Juana Azurduy viuda del inmortal Comandante Coronel Don Manuel Ascencio Padilla, presentándola como uno de aquellos genios que de tarde en tarde aparecen sobre la faz del Orbe. Aunque la notoriedad debió ser el mejor testimonio de sus sacrificios por la Independencia y Libertad de nuestro suelo, la Municipalidad al recordar la historia de esta heroína […] dejar de poner ante los Ojos de los Magistrados de la Patria el cuadro expectable de los eminentes sacrificios que ha prestado esta mujer, ha hecho el honor de su sexo y de todo el País". Caja 3.1.1, núm. 523, Biblioteca Casa de la Libertad de Sucre.

[28] En esas entradas triunfales, tuvieron un lugar destacado sus retratos: "En la sala principal del palacio se colocaron los retratos de Bolívar y Sucre, en los que se los representaba sosteniendo en sus manos los estandartes de Colombia, Perú, Buenos Aires y Chile, el primero, y las banderas de Inglaterra, Estados Unidos, México y Guatemala, el segundo, en alusión a la emancipación americana y al sueño bolivariano de una América grande. Bolívar aparecía coronado de laureles como un triunfador romano". Cit. en Eugenia Bridikhina, "Cuando callaron los cañones. Conmemoración de héroes y batallas en el nacimiento de Bolivia", en Pablo Ortemberg (dir.), El origen de las fiestas patrias. Hispanoamérica en la era de las independencias, Rosario, Prohistoria, 2013, pp. 85-107.

[29] José Emilio Burucúa et al., "Resonancia de tipos iconográficos de la Revolución Francesa en la plástica argentina", en François Xavier Guerra y María Victoria López Cordón Cortezo (dirs.), La Révolution Française, la Péninsule Ibérique et l'Amérique Latine. 1879-1989, París, Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine, Centre National de la Recherche Scientifique, 1989, pp. 32-39. Véase también Claudia Rosas Lauro, "Marianne andina. Imágenes, representaciones y discursos sobre la mujer durante la independencia del Perú", en Revista Historia de las Mujeres, año XX, núm. 189, agosto-septiembre de 2019, pp. 1-14, disponible en

línea: <www.cemhal.org>.

[30] Los estudios culturales hace tiempo que han encarado esta cuestión. Véanse Marie Louise Pratt, "Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX", en Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año 19, núm. 38, 1993, pp. 51-62, y Fanny Arango-Keeth, "La inscripción de la matria: discurso de género, memoria histórica e identidad de la heroína como alegoría de la construcción de la nación", en Sara Beatriz Guardia (ed.), op. cit., pp. 123-138.

[31] Ana Paula Cavalcanti Simioni y Carlos Lima Junior, "Heroínas em batalha: figuraçoes femininas em museus em tempos de Centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922", en Museologia e Interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação da Universidade de Brasília, vol. 7, núm. 13, 2018, pp. 31-54, disponible en línea: <doi.org>.

[32] Carolina Vanegas Carrasco, "Dos proyectos de memoria en el Centenario de la Independencia de Colombia. Los monumentos a Bolívar y Policarpa Salavarrieta en Bogotá", en Memorias del I Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Arte público y espacio urbano. Relaciones, interacciones, reflexiones, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2009 (CD ROM).

[33] Pintores en tiempos de la Independencia. Figueroa / Gil de Castro / Espinosa, curaduría de Laura Malosetti Costa y Carolina Vanegas Carrasco, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2019-2020.

[34] Sofía Pachas Maceda, "¿Y las heroínas peruanas? El lienzo de María Parado de Bellido en la sala de patriotas del Museo Bolivariano", en Sara Beatriz Guardia (ed.), op. cit., pp. 219-226.

[35] Carolina Vanegas Carrasco, "Usos de la memoria de Policarpa Salavarrieta en Colombia", en Passés Futurs, núm. 2, diciembre de 2017, disponible en línea: <www.politika.io>.

[36] Dora Barrancos, Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos, Buenos Aires, Sudamericana, 2007, p. 61.

[37] Silvia Mallo e Ignacio Telesca (eds.), Negros de la patria. Los

afrodescendientes en las luchas por la independencia en el antiguo virreinato del Río de la Plata, Buenos Aires, SB, 2010. Véase también Gabriel Di Meglio, ¡Viva el bajo pueblo! La plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la Revolución de Mayo y el rosismo, Buenos Aires, Prometeo, 2006.

[38] María de Lourdes Ghidoli, "Los múltiples rostros de la Madre de la Patria. Retratos de María Remedios del Valle, una heroína afrodescendiente en la Argentina contemporánea", en Caiana, núm. 16, primer semestre de 2020, disponible en línea: <caiana.caia.org.ar>. Véase también de la misma autora: Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX, Rosario, Prohistoria, 2016. Acerca del concurso de 2014 para construir su imagen a partir de la que apareció en la etiqueta de chocolate Águila en 2011, Natalia Giglietti y Mariel Ciafardo, "La invención de un rostro. El encargo de retratos de María Remedios del Valle", en 8º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 6 y 7 de octubre de 2016, disponible en línea: <sedici.unlp.edu.ar>.

[39] Florencia Guzmán, "María Remedios del Valle. 'La Capitana', 'Madre de la Patria' y 'Niña de Ayohuma'. Historiografía, memoria y representaciones en torno a esta figura singular", en Nuevo Mundo Mundos Nuevos, 2016, disponible en línea: <doi.org>.

[40] Según Roberto Salinas, director del Museo de la Casa de la Libertad en Sucre, "la imagen del primer retrato es de autor anónimo, se encuentra en el Salón de los Espejos de la Alcaldía Municipal de Padilla, no se tiene el año de creación y existe muy poca información de este" (comunicación personal, 5 de mayo de 2021). En un artículo reciente, Sergio Prudencstein, sin mencionar fuentes, lo considera "el verdadero retrato" (Sergio Prudencstein, "Juana Azurduy: la historia que faltaba", en Ser Argentino, 18 de noviembre de 2020, disponible en línea: <www.serargentino.com>). Y en Wikipedia, sin citar fuentes, se encuentra fechado ca. 1857 (<wikipedia.org>).

[41] Homenaje Centenario de la Guerra del Pacífico y Bicentenario del Nacimiento de Doña Juana Azurduy de Padilla, en Boletín de la Sociedad Geográfica y de Historia "Sucre", ts. LVII y LVIII, años

1979, 1980 y 1981, núms. 464, 465, 466 y 467, director: doctor Joaquín Gantier, Sucre, 1982. Reproducción en color: “Retrato de la Heroína existente en la Municipalidad de Sucre”.

[42] Norberto Benjamín Torres, “Retratos de Doña Juana”, en William Lofstrom M., Norberto Benjamín Torres, Mario Castro Torres, Juana Azurduy de Padilla. Perspectivas y documentos, Sucre, Ciencia, 2014, t. I, pp. 27-29. Agradezco a Roberto Salinas esta referencia.

[43] Véase Elías Blanco, Diccionario cultural boliviano, La Paz, Museo del Aparapita, disponible en línea: <elias-blanco.blogspot.com>. Según el historiador Benjamín Torres, habría otro cuadro que fue pintado por Carlos Sanz, pero es un retrato extraviado (recabando información oral, probablemente este cuadro se encontraba en el edificio de la actual gobernación de Chuquisaca), a partir del cual fue elaborado el diseño del billete de “mil pesos bolivianos”, según el decreto supremo del 25 de junio de 1982, y en el reverso estaba el frontis de Casa de la Libertad (comunicación personal con Roberto Salinas, 5 de mayo de 2021).

[44] Marie Danielle Demélas-Bohy, “Las comunidades bolivianas en la guerra civil de 1899”, en Antonio Annino, Luis Castro Leiva y François Xavier Guerra (coords.), De los imperios a las naciones. Iberoamérica, Madrid, Ibercaja, 1994, pp. 319-346. Esos conflictos no terminaron entonces. Hubo guerras entre las comunidades y el Estado a lo largo del siglo XX, sobre todo en las décadas de 1920 y 1950.

[45] Graciela Batticuore, “Construcción y convalidación de la escritora romántica. Hacia la profesionalización, Juana Manuela Gorriti”, en La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870, Buenos Aires, Edhasa, 2005, cap. 5, pp. 275-332.

[46] Una nota publicada en El Correo del Domingo el 23 de julio de 1865 lo planteaba así: “¿Qué significa la mujer en política en América, esto es, la mujer que manda soldados en reemplazo del caudillo muerto y porque éste era su marido? La viuda, si triunfa, ¿subirá a la presidencia?”, cit. en Graciela Batticuore, op. cit., p. 280.

[47] Juana M. Gorriti, Perfiles (primera parte), Buenos Aires, Félix

Lajouane, 1892, pp. 7-9, disponible en línea: <upload.wikimedia.org>. El manuscrito de Gorriti se encuentra en la colección del MHN de Buenos Aires (agradezco a Gabriel Di Meglio esta referencia).

[48] Georgina Gluzman, "Imaginar la nación, ilustrar el futuro. Ilustración Histórica Argentina e Ilustración Histórica en la configuración de una visualidad para la Argentina", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gene (comps.), Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina, Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 47-73.

[49] Modesto Omiste Tinajeros, "Juana Azurduy de Padilla. Nº 975 del registro", en El Museo Histórico. Publicación Trimestral Ilustrada y Descriptiva, vol. 3, 1894, pp. 163-165.

[50] Véase también Ramiro Fernández Quisbert, "Cambios educativos en la historia reciente del Estado Plurinacional de Bolivia", en Retornos. Revista de Historia y Ciencias Sociales, núm. 14, La Paz, diciembre de 2014, disponible en línea: <cepaaa.blogspot.com>.

[51] Véase Laura Malosetti Costa, "La sociedad de los artistas", en Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX, 2ª ed., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2021, pp. 103-138. También "Exilios, revistas y cuadros en el origen de un sistema artístico moderno en la región", en Memorias del Encuentro Regional de Arte. Región: fricciones y ficciones. Arte en tránsito. Diálogos con la historia, Montevideo, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2009, vol. II, pp. 84-97.

[52] Laura Malosetti Costa, "Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires", en Historia Mexicana, vol. 60, núm. 1 (237): "Los Centenarios en Hispanoamérica: la historia como representación", julio-septiembre de 2010, pp. 439-471, disponible en línea: <historiamexicana.colmex.mx>.

[53] "Influencia de la mujer en la política de las naciones. (Lectura hecha por el doctor Modesto Omiste en la Velada patriótica del 12 de noviembre de 1887)", Potosí, Imprenta de "El Tiempo", 1887, disponible en línea: <www.archivoybibliotecanacionales.org.bo>.

[54] Ibid., pp. 1 y 2.

[55] Ibid., pp. 8 y 9.

[56] Georgina G. Gluzman, “Feminismo, arte y memoria: el monumento a las patricias argentinas”, en Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923), Buenos Aires, Biblos, 2016, pp. 196-212.

[57] Georgina G. Gluzman, “Feminismo, arte y memoria…”, op. cit., p. 197.

[58] Laura Malosetti Costa, “Arte e historia en los festejos del Centenario…”, op. cit.

[59] “Patricias argentinas”, hoja impresa con los retratos de las contribuyentes a la colecta para la compra de fusiles en 1812, MHN, cat. 2243, t. 1, p. 256.

[60] Sobre esta cuestión, llama la atención Georgina Gluzman en el artículo citado, destacando su iniciativa, en 1910, de erigir un monumento a las patricias argentinas para las celebraciones del Centenario.

[61] La uniformidad de esa serie de notas y, sobre todo, el material gráfico que las ilustró, con un carácter muy diferente de todo el resto de las ilustraciones de la revista, sugieren una colaboración del MHN en ese número especial de Caras y Caretas, disponible en línea: <hemerotecadigital.bne.es>.

[62] “El alma de la mujer en la hora histórica”, en Caras y Caretas, núm. 1.599, 25 de mayo de 1929, p. 37.

[63] “Cultura y distinción de las patricias”, en Caras y Caretas, núm. 1599, 25 de mayo de 1929, p. 127. La miniatura reproducida: Jean-Philippe Goulu, María Sánchez de Velazco de Mendeville (ca. 1837), acuarela sobre marfil, 11,6 x 9,3 x 0,06 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

[64] “Cooperación activa de las patricias”, en Caras y Caretas, núm. 1.599, 25 de mayo de 1929, p. 143.

[65] “Filantropía patriótica”, en Caras y Caretas, núm. 1.599, 25 de mayo de 1929, p. 159. Este artículo, si bien sigue el esquema general de la serie (que suponemos un aporte del MHN a la publicación), estuvo firmado por Meyer Arana.

[66] “El que arrebató la primera bandera”, en Caras y Caretas, núm. 1.599, 25 de mayo de 1929, p. 203.

[67] Andrew Stewart, “Imag(in)ing the Other: Amazons and Ethnicity in Fifth-Century Athens”, en Poetics Today, vol. 16, núm. 4, 1995, pp. 571-597.

[68] Josine H. Blok, The Early Amazons. Modern & Ancient Perspectives on a Persistent Myth, Leiden, Brill, 1995.

[69] Boletín de la Sociedad Geográfica e Histórica de Sucre, t. XLVII, 1962.

[70] Véase “Historia y evolución”, en Montar a la amazona. El lado bueno de la equitación, 25 de mayo de 2014, disponible en línea: <montaralaamazona.wordpress.com>.

[71] Alison Matthews David, “Elegant Amazons: Victorian Riding Habits and the Fashionable Horsewoman”, en Victorian Literature and Culture, vol. 30, núm. 1, 2002, pp. 179-210.

[72] Otra imagen ecuestre de Juana Azurduy, ya no como amazona elegante, sino como “walkiria del Altiplano” montando a horcajadas como las míticas guerreras de la mitología germánica, salió en Caras y Caretas el 16 de marzo de 1935, acompañando un artículo de Sergio Chiappori: “La Walkiria del Altiplano – evocación histórica”. Agradezco esta referencia a Milena Gallipoli.

[73] En diciembre de 2019, se realizó una exposición retrospectiva de Víctor Hugo Barrenechea en el Museo de la Revolución Nacional de La Paz. El catálogo está disponible en línea.

[74] Véase “Monumentos de la ciudad de Sucre”, 31 de marzo de 2009, disponible en línea: <bicentenariosucre.blogspot.com>.

[75] Este reconocido pintor y escultor boliviano vivió en Argentina entre 1955 y 1977. Véase Anahí Cazas, “Murió Gustavo Lara, el

pintor y escultor apasionado por Oruro", en Página Siete, La Paz, 30 de mayo de 2014.

[76] El conjunto está siendo catalogado y estudiado por un equipo de la Universidad Pública de El Alto dirigido por el historiador Randy Chávez. Véase Ivone Juárez, "El Alto plasma su historia en monumentos de cemento y personajes de pie", en Página Siete, La Paz, 12 de marzo de 2021, disponible en línea: <www.leyendario.com>.

[77] El monumento fue filmado por Elías Blanco en 2017, musicalizado con la canción de Ariel Ramírez y Félix Luna interpretada por Mercedes Sosa, producción del Museo del Aparapita, disponible en línea: <www.youtube.com>.

[78] Véase el sitio web Filatelia de Bolivia. Dedicado a los sellos postales de Bolivia, disponible en línea: <www.filateliabolivia.com>.

[79] Así aparece en el video animado musicalizado con una versión nueva y más infantil de la canción de Félix Luna y Ariel Ramírez, producida por el canal Paka-Paka, disponible en línea: <youtu.be>.

[80] Félix Luna y Ariel Ramírez habían encarado ya varios proyectos en conjunto, entre ellos la muy celebrada Misa criolla (1964) y Los caudillos (1966), interpretado por Ramón Navarro, con un objetivo político superador de "viejas antinomias". Pero, a diferencia de este último, Mujeres argentinas y en particular dos canciones: "Juana Azurduy" y "Alfonsina y el mar" tuvieron una difusión inmensa y un sostenido éxito a través del tiempo. Véase Ariel Mamani, "Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folklórica y usos políticos del pasado en el LP Mujeres argentinas (1969)", en Revista Argentina de Musicología, vol. 18, 2017, pp. 143-166.

[81] Alejandra Oberti, Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta, Buenos Aires, Edhasa, 2015.

[82] Enrique Valda del Castillo fue discípulo de Juan Rimsa y llegó a ser director de la Escuela de Bellas Artes Zacarías Benavides en 1958, donde se había formado. Véase Elías Blanco, op. cit.,

disponible en línea: <elias-blanco.blogspot.com>.

[83] Esa biografía escrita por Pacho O'Donnell, atravesada por su mirada psicoanalítica, novelada dramáticamente a partir de una vasta búsqueda documental, ha tenido enorme difusión y varias reediciones. La primera edición reprodujo en su tapa un fragmento de esta obra de Valda del Castillo enmarcando el rostro en un óvalo, aunque en los créditos la imagen fue atribuida por la editorial al ilustrador Alberto José Ciupiak.

[84] La de Juana Azurduy fue una de las 13 imágenes monocromas de mujeres homenajeadas con retratos en los muros de ese salón, junto a Remedios del Valle, Mercedes Sosa, Cecilia Grierson, Mariquita Sánchez de Thompson, Blackie (Paloma Efron), Eva Duarte de Perón, Victoria Ocampo, Alfonsina Storni, Aimé Painé, Tita Merello, Madres de Plaza de Mayo, Alicia Moreau de Justo y Lola Mora. Ese salón fue desmontado y transformado en oficina por el presidente Mauricio Macri en diciembre de 2015. Fue reinaugurado como tal el 6 de marzo de 2020.

[85] "Proponen lanzar billetes feministas con las figuras de Evita y Juana Azurduy", en Infobae, Buenos Aires, 3 de febrero de 2020, disponible en línea: <www.infobae.com>.

[86] Lucía Querejazu, nieta de Jorge Querejazu, quien fuera director de la Casa de la Libertad entre 1994 y 2005, recuerda que "el retrato que mandó hacer él es una ficción total que hasta tomó a mi prima, la nieta mayor, como modelo" (comunicación personal, 11 de mayo de 2021). Jorge Querejazu publicó en 1997 La amazona y el caudillo, op. cit., dedicado en buena medida a reivindicar la figura de Manuel Ascencio Padilla, quien había pasado a segundo plano tras la trascendencia que adquirió Juana desde los años sesenta en Bolivia. No reprodujo este cuadro en la tapa, sino el boceto de un monumento a la pareja de revolucionarios por el escultor sucrense Hugo Barrenechea, y en el interior, una serie de dibujos encargados por él a su hijo, Jorge Querejazu Leytón.

[87] La obra de Míguez ha sido muy poco difundida en la web. Incluso varios anuncios de su inauguración se vieron ilustrados con retratos anteriores. Véanse "Retratos de Azurduy y Katari en la Casa de la Libertad", en El Diario, 16 de mayo de 2016, disponible en línea:

<www.eldiario.net> y “Ponen retratos de Azurduy y Katari”, en El Potosí, 14 de mayo de 2016, disponible en línea: <elpotosi.net>. Otra heroína sin retrato, Gregoria Batallanos, fue homenajeada el 8 de marzo de 2021 por la Municipalidad de Tarapacá con un artículo ilustrado con este mismo retrato de Juana Azurduy. Véase “Gregoria Batallanos: una mujer rebelde y patriota en Tarapacá”, en Tarapacá. Insitu, 8 de marzo de 2021, disponible en línea: <tarapacainsitu.cl>. Puede verse en “Próceres de la independencia”, en Correo del Sur, 23 de julio de 2017, disponible en línea: <correodelsur.com>.

[88] Pablo Ortemberg, “Monumentos, memorialización y espacio público: reflexiones a propósito de la escultura de Juana Azurduy”, en Anuario TAREA, núm. 3, 2016, pp. 105 y 106, disponible en línea: <revistasacademicas.unsam.edu.ar>.

[89] Montada sobre un gran pedestal de piedra, la escultura de bronce mide 9 metros y pesa 25 toneladas. El artista trabajó con miles de llaves donadas por ciudadanos, tal como había hecho en la ciudad de Rosario con su escultura monumental de Ernesto “Che” Guevara. Véase por ejemplo: “Juana Azurduy tendrá su monumento frente al salón Mujeres, en los jardines de la Casa Rosada”, en Télam, Buenos Aires, 13 de julio de 2015. Disponible en línea: <www.telam.com.ar>.

[90] En el sitio oficial de la Agencia de Información de Bolivia, en julio de 2020 se conmemoró el nacimiento de Juana Azurduy con imágenes tomadas de Paka-Paka y de las antiprincesas.

[91] En 2016, un numeroso grupo de artistas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata organizó un homenaje a Juana Azurduy, en el que varias obras proponen reflexiones y apropiaciones de aquellos modelos decimonónicos y del siglo XX. Agradezco a Françoise Martínez haberme facilitado el acceso a ese catálogo. Mariel Gafardo et al., Homenaje a Juana Azurduy, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2016.

[92] Gerda Lerner, La creación del patriarcado, Barcelona, Crítica, 1990, p. 30.

IV

José Artigas

Vis superba formae.

JANUS SECUNDUS[1]

JOSÉ GERVASIO ARTIGAS (Montevideo, 1764-Asunción, 1850) es uno de los héroes americanos cuyo retrato ha sido objeto de más discusiones y dudas. Sin embargo, sobre todo a partir de su consagración como figura emblemática de la nación uruguaya en el centenario de su muerte en 1950,[2] su evocación parece haber tomado cuerpo en una sola imagen: Artigas en el puente de la Ciudadela, de Juan Manuel Blanes (Montevideo, 1830-Pisa, 1901) (lámina 20). Desconocida hasta 1908, cuando se exhibieron por primera vez en Montevideo las obras que habían quedado en el taller del pintor en Florencia tras su muerte en 1901, esa pintura de gran formato ha estado casi siempre confinada en un despacho de la casa de gobierno. De modo que no es el original sino sus innumerables reproducciones las que sucesivas generaciones de uruguayos aprendieron (y aprenden) a reconocer como la figura emblemática del "padre de la patria".[3]

Artigas no fue retratado en vida más que una sola vez, a sus más de 80 años, en unas condiciones que hacen difícil imaginar cómo habrían sido sus facciones. Analizaremos aquí los primeros retratos, los "rejuvenecimientos" de aquella imagen y la "invención" de Blanes: el retrato que prevaleció y prevalece como imagen del héroe oriental.[4]

Como ya hemos señalado, las imágenes tuvieron un importante lugar durante las guerras de la independencia. En los primeros años de la emancipación, fue crucial la sustitución de los símbolos y

emblemas del poder español que habían prevalecido durante casi tres siglos: se crearon divisas, banderas y escudos, se acuñaron medallas y monedas, y también se pintaron retratos.[5] Esas imágenes, colores y emblemas tuvieron una importante función no solo para la identificación de los ejércitos y las tropas, sino también, y sobre todo, para convocar adhesiones, persuadir, crear lazos de pertenencia a una causa y formar nuevas identidades colectivas.

Artigas no fue ajeno a la preocupación por crear símbolos y emblemas: desde la adopción del color blanco para la divisa de sus tropas en las primeras acciones militares hasta el diseño de banderas a partir de su proclamación como Protector de los Pueblos Libres. Esas banderas, distintas en cada registro conservado, fueron en general: "Blanca, azul y colorada para distinguirse de Buenos Aires".[6] El izamiento de banderas fue el corolario simbólico de cada triunfo independentista en las diferentes provincias del protectorado artiguista. La simbología solar, las fiestas y los monumentos efímeros también en Montevideo acompañaron no solo la entrada de Fernando Otorgués como gobernador militar en 1815, sino incluso el festejo de las fiestas mayas de 1816.[7] En Uruguay, las huellas de distintos momentos en la construcción historiográfica de la nacionalidad se plasmaron en la oficialización de dos de aquellas banderas tempranas —una de Artigas y otra de los Treinta y Tres Orientales— junto a la bandera nacional, y su izamiento en los actos oficiales y ceremonias escolares. No sé de otras naciones que se reconozcan en tal multiplicidad y coexistencia de banderas.

Hasta donde sabemos, Artigas no encargó retratos ni fue retratado en sus nueve años de liderazgo y campaña militar. No fue el único guerrero de la independencia que no los tuvo. Es también el caso de Juana Azurduy, que hemos visto, y también el de Martín Miguel de Güemes, a quien el pintor Eduardo Schiaffino le inventó una fisonomía en 1902 a partir de descripciones escritas y de una suerte de síntesis de los rasgos de algunos de sus descendientes, en un dibujo a lápiz que fue declarado el "retrato oficial" del prócer en 1965.[8] Y también el caso de José Gaspar Rodríguez de Francia en Paraguay, cuyo primer retrato, como veremos, fue creado después de su muerte a partir de los rasgos de su hermana.

Esa ausencia de retratos puede atribuirse a que en el ámbito rural y los campamentos militares no sería posible encontrar un dibujante o pintor con la mínima pericia para hacerlos. Fueron muy escasos los retratistas activos en esos años en la región, y, por otra parte, la suya fue una actividad eminentemente urbana: solo en las ciudades más populosas y activas un artista podía recibir encargos y sobrevivir con su oficio.[9]

En la Banda Oriental, no hubo —hasta donde sabemos— retratos "de revolución y guerra" como en otras regiones de América del Sur. Los más tempranos de Fructuoso Rivera son posteriores a 1830,[10] año en que fue elegido presidente de Uruguay. Por entonces, hacía ya una década que Artigas se encontraba recluido en el Paraguay de su antiguo enemigo, el supremo dictador perpetuo Gaspar Rodríguez de Francia, quien tampoco parece haber encargado ningún retrato de sí mismo.

Artigas fue retratado una sola vez en Paraguay alrededor de 1847, casi sobre el final de su vida, cuando las condiciones de su asilo cambiaron tras la muerte del doctor Francia: un médico y naturalista francés, Alfred Demersay (Châtillon-Coligny, 1815-1891) dibujó su perfil de anciano y lo incluyó en el Atlas que acompañó la publicación en París de los dos tomos de su Histoire physique, économique et politique du Paraguay et des établissements des jésuites, entre 1860 y 1864.

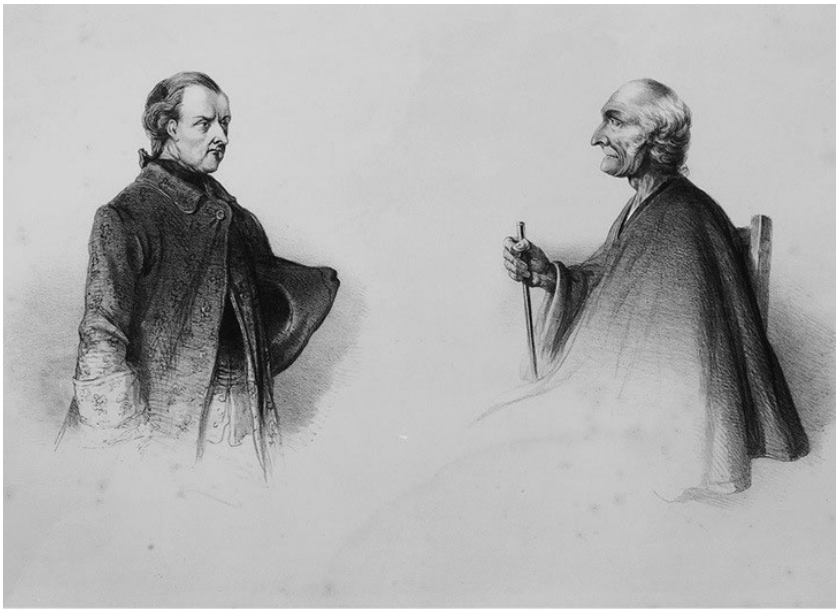


FIGURA IV.1. C. Sauvageot (litografía) sobre el dibujo de Alfred Demersay, Francia-Artigas (ca. 1865), litografía sobre papel, 41,5 x 25 centímetros, Museo Histórico Nacional, Montevideo.

Ese grabado ha sido considerado la única imagen “verdadera” de Artigas en tanto, como su mismo autor consignó, fue tomado del natural, esto es: teniendo el modelo ante la vista. Sin embargo, conviene considerar críticamente qué clase de verdad involucra esa imagen a partir del contexto y la intención con que fue creada. ¿Qué tipo de relación estableció Demersay con Artigas? ¿Por qué lo retrató y decidió incluirlo en su Atlas? Pensar la respuesta a estas preguntas puede ofrecer algunas claves para analizar críticamente la deriva posterior de ese retrato.

EL ÚNICO RETRATO D'APRÈS NATURE Y SUS PROBLEMAS

Alfred Demersay llegó a Paraguay en 1844, en pleno conflicto de su nación con el régimen de Juan Manuel de Rosas en el Río de la Plata, a cargo de una misión científica que duró tres años. Era doctor en medicina y miembro de la Commission Centrale de la Société de Géographie de Francia. Su Histoire physique… fue publicada en París en dos tomos, acompañada por un Atlas de 14 planchas coloreadas y dos mapas, en cuatro entregas, entre 1860 y 1864.[11]

Toda la tercera y última parte de la obra de Demersay estuvo dedicada a una historia política de Paraguay, que comenzaba con la conquista y terminaba con varios capítulos que analizaban el gobierno de Gaspar Rodríguez de Francia y el de su sucesor Carlos Antonio López (presidente de Paraguay en los años de su viaje) y —sobre todo— su política exterior.[12] El libro llevaba en su portada un acápite extraído del Milton de Alphonse de Lamartine: "Las fábulas, lejos de engrandecer a los hombres, la naturaleza y Dios, lo achican todo".[13] Su obra revela a Demersay tan interesado en la exploración de los recursos naturales de la región (en particular, del tabaco, al que dedicó una publicación anterior) como en la política, que analizó con una intención igualmente cientificista. Su mirada de médico y naturalista halló en Paraguay una población indígena sumamente dócil y sumisa, cosa que atribuyó al clima y a la raza, pero sobre todo a su dieta, fundamentalmente vegetariana. En este sentido, señalaba la radical diferencia entre el carácter "manso" que encontró en aquellos habitantes y el de los hostiles indios del Río de la Plata, que eran casi por completo carnívoros. La última parte del libro explicaba cómo esa población tan dócil había vivido desde la Revolución de 1811: sujeta a un régimen de gobierno absoluto y sostenido en el tiempo de Gaspar Rodríguez de Francia, hasta su muerte en 1840. Tras ella, todo había seguido más o menos en la misma vía de poder absoluto con el gobierno de Carlos Antonio López. Es en ese contexto que Demersay dedicó un par de páginas a describir a Artigas y consignó en una nota al pie haber hecho su

retrato “del natural”.[14]

Demersay presentaba un panorama crítico demoledor de los gobiernos de Rodríguez de Francia y Carlos Antonio López. Tanto es así que su libro fue traducido al portugués y publicado en Río de Janeiro en 1865, cuando se preparaba la guerra de la Triple Alianza.[15]

La expedición del naturalista francés se mostraba bien documentada: seguía los pasos de Félix de Azara en primer lugar, pero sobre todo los de Aimé Bonpland. Este había permanecido prisionero del doctor Francia durante diez años y, finalmente liberado en 1831, se había establecido en la provincia de Corrientes en Argentina, donde Demersay pudo entrevistarlo. Su retrato ocupó la primera página del Atlas, como un homenaje al sufrido predecesor. Bonpland aparece allí afable y sereno, mirando al espectador con expresión inteligente, sentado a su mesa de trabajo con unas hojas de apuntes y ejemplos de especies botánicas bajo su mano derecha. Se trataba de un dibujo de Demersay d’après nature, litografiado por Deveria.[16] Bonpland fue retratado al menos dos veces al daguerrotipo, poco tiempo después.[17] Si se compara este grabado con los daguerrotipos conocidos, es posible advertir no solo la habilidad del dibujante para captar la fisonomía de su modelo, sino también cómo procuró una cierta idealización de los rasgos del sabio, por entonces un anciano de 74 años. Su retrato sigue claramente la tipología de los “hombres de ciencia” y sus convenciones: postura, atributos y expresiones que caracterizaron al subgénero al menos desde el siglo XVII: la frente iluminada, sentado en su escritorio, rodeado de libros (figura IV.2).[18]

FIGURA IV.2. Deveria (litografía) sobre el dibujo de Alfred Demersay, Aimé Bonpland, 40 x 55 centímetros, publicado en Alfred Demersay, Histoire physique…, op. cit. Cortesía de la Biblioteca Arata, Universidad de Buenos Aires.

Otro retrato incluido en el Atlas fue el del doctor Francia (figura IV.1). Demersay había llegado al Paraguay cuatro años después de su muerte, no obstante lo cual describió largamente el aspecto y numerosos rasgos del carácter del Supremo, como si lo hubiera conocido. Lo presentaba no solo como un dictador despiadado y cruel, sino también algo ridículo (desde su mirada de francés), un tragicómico imitador de Napoleón:

El dictador era de estatura mediana. Nervioso y magro, tenía todos los signos que caracterizan al temperamento bilioso. Bellos ojos negros escondidos debajo de espesas cejas, un mirar penetrante y una frente vasta y dilatada daban a su fisonomía una notable expresión de inteligencia y perspicacia. Admirador entusiasta de Napoleón, él suponía imitarle montando a caballo con un ropón, medias de seda y zapatos con hebillas de oro. Un sombrero de tres picos de dimensiones fabulosas, y que en su idea representaba el pequeño sombrero histórico, completaba su traje singular, cuyo modelo él tomara de una caricatura de Nuremberg (nota: ese sombrero, que obtuvimos por un precio asaz elevado, no es uno de los objetos menos interesantes de nuestra Colección americana).[19]

En una nota al pie, explicaba que había realizado el retrato incluido a partir de descripciones y tomando como modelo a su hermana. El Supremo no había estimulado ninguna actividad artística ni se había hecho retratar.[20] La primera imagen que se conserva de Francia, entonces, fue una invención, un retrato construido a partir de varias fuentes:

Doña Petrona Francia, mucho más joven que su hermano, le ha sobrevivido. Ella tenía todos sus rasgos, y jamás ha habido, según se me dijo a menudo, semejanza más perfecta. No existe ningún retrato del Dictador dibujado del natural, ni siquiera de memoria. ¿Qué audaz se hubiera animado a mirarlo a la cara? Debo admitir que aquél que figura en mi Atlas, no es sino la reproducción de los rasgos de doña Petrona, quien me ha proporcionado acerca del traje y los detalles del arreglo de su hermano todas las aclaraciones deseables. Mariano Galvan, su marido, había muerto en Asunción en febrero de 1847.[21]

Si se lo compara con el retrato de Bonpland, el de Francia parece casi una caricatura de un “carácter bilioso”. No podemos dejar de

relacionar los comentarios del naturalista francés acerca del temperamento del doctor Francia con los desarrollos modernos de la fisiognomía. La mirada de Demersay estuvo atravesada por esas ideas. Sus explicaciones de los diferentes caracteres en relación con la alimentación y el clima nos hablan también de un pensamiento determinista biológico. Si bien se ocupó de aclarar que el modelo del retrato incluido en su Atlas fue la hermana del dictador, no puede dejar de considerarse, dado el extenso espacio que dedicó en su obra a describir el carácter y las atrocidades de las que era capaz Francia, que su retrato debía estar allí para "demostrar" el aspecto de aquel hombre tan singular y terrible y, de paso, ridiculizarlo con el sombrero de tres picos desmesurado. Así y todo, el retrato de Francia por Demersay fue también, en Paraguay, la base de los retratos que se hicieron luego en el siglo XX, como el que en 1911 el gobierno encargó al pintor Pablo Alborno como parte de una iconografía de los próceres de la independencia para la celebración del centenario.

En opinión de aquel viajero francés, lo único que había podido justificar las arbitrariedades de Francia era "el estado de anarquía que asolaba los países vecinos". Es en ese sentido que menciona en su libro a Artigas, a quien dedicó apenas una carilla y media para describirlo en términos aún más despectivos y condenatorios, como un simple delincuente, sin principios políticos ni morales. Lo citaremos in extenso:

Al menos allí [en Paraguay] no se conocía el asesinato o el robo, lo cual era debido a la vigilancia de los magistrados y a la severa ejecución de las leyes. Este contraste se tornó todavía más palpable, cuando el general Artigas, jefe de salteadores de la más formidable especie (por cuanto se servía de la política como máscara y pretexto de sus latrocinios), después de asolar la Banda Oriental y de atacar Buenos Aires, lanzó sus hordas devastadoras a las Misiones de Entre Ríos y a la provincia de Corrientes. El foco de incendio que ellos atizaban a su paso ya se iba aproximando al Paraguay y amenazaba sus fronteras. Ya sus tropas habían vuelto a cruzar el Paraná cuando el muy alto protector de la América del sur, el Patriarca de los pueblos libres, se vio obligado a mendigar también un asilo en el

Paraguay. Había estallado la discordia en su campo; abandonado por la fortuna, batido y perseguido por Ramírez, su teniente, el autor de esas crueldades inauditas, halló un refugio en el Paraguay (septiembre de 1820). Todavía, el doctor Francia, juzgando incompatible con su dignidad el admitir en su presencia un hombre reo de tantos crímenes, rehusó verlo; pero queriendo respetar, como él mismo decía, los derechos sagrados de la hospitalidad para con un enemigo, lo internó en la villa de Curuguaty, cuyo comandante recibió orden de proveerle cuanto necesitase, lo cual después fue suprimido por motivo de economía. Artigas pasó muchos años en este retiro entregado a los trabajos agrícolas. Después de la muerte del dictador le fue permitido residir en los alrededores de Asunción. Fue ahí que nos lo encontramos, viviendo, como él mismo confesara, de las limosnas del presidente López, habitando en Ibiray en una de sus casas, todavía derecho y vigoroso a pesar de su edad avanzada. Él falleció en este lugar en 1850.[22]

Esta escueta semblanza terminaba con una nota al pie en la que explicaba su retrato, incluido en el Atlas: "Véase en el Atlas el retrato dibujado del natural de ese jefe de partisanos, cuyas crueldades han tornado célebre, y en el cual repararemos más largamente en la IV parte de esta obra".[23] Un poco más adelante, agregaba que Francia siempre tuvo recelo hacia Artigas, de quien "temía con razón la implacable audacia". La inclusión de estos comentarios no puede dejar de pensarse atravesando el retrato de Artigas: un ejemplar curioso frente a la mirada del naturalista, un anciano ruinoso y harapiento, pero "todavía derecho y vigoroso" a sus 82 u 83 años, alguien a quien tal vez algunos aún consideraran una alternativa de poder o un peligro.

Los retratos de Francia y Artigas fueron publicados juntos, litografiados por C. Sauvageot, en una página del Atlas, enfrentados en la misma lámina (figura IV.1). Parecen mirarse uno a otro, como poniendo en escena el recelo de Francia hacia el antiguo enemigo. Debajo de cada uno, sus nombres, sus fechas de nacimiento y muerte y sus firmas. La de Francia, tomada evidentemente de un documento proporcionado por su hermana. La de Artigas, muy temblorosa, la de un anciano que durante muchos años

probablemente apenas hubiera empuñado una pluma.

Otra lámina presentaba, con una disposición similar, los retratos de Carlos Antonio López y Juan Manuel de Rosas, acompañados de sus nombres y rúbricas, también dibujados por Demersay y litografiados por Sauvageot. El retrato de López, de frente, tiene una factura casi caricatural. El de Rosas es un perfil de medalla, copia casi idéntica del dibujo de Carlos Morel para Litografía de las Artes, y reproducido en el Almanaque federal de 1836.[24]

Aun cuando no lo tomó de un modelo preexistente (como en el caso de Rosas), Demersay representó a Artigas en perfil de medalla. Como si, no disponiendo de una cámara que fijara la imagen por medios mecánicos (incluso cuando el daguerrotipo se había inventado casi una década atrás), se hubiera servido de alguna lente o de la proyección de la sombra del modelo con técnicas como las que se usaban para hacer fisionotrazos.[25] Sin embargo, el interés de Demersay por captar una verdad en esos rasgos resulta problemático: buscaba una demostración fisiognómica de lo que ya sabía, de sus propias ideas respecto de ese hombre. Desde su perspectiva, Artigas era un anciano prisionero cuya fama de hombre carismático y peligroso perduraba. Prisionero, en primer lugar, del tiempo: la edad lo había vuelto un ser aparentemente inofensivo, sin dientes; pero también preso de las condiciones miserables en que había vivido largos años. Su retrato podría pensarse como una prueba de su condición en aquel presente y como una indagación acerca de su pasado. El único ojo visible, fijo en un punto, parece preservar algo del antiguo poder. En el resto de la figura, da la impresión de que el artista acentuó los signos de la decrepitud del viejo caudillo. En este sentido, cabe pensar en el uso que unas décadas más tarde, y en el mismo horizonte de ideas, se dio a la fotografía de frente y perfil para la identificación y control de individuos peligrosos tanto en términos antropológicos como criminológicos. Como ha mostrado Marta Penhos, aun la fotografía, más allá de su carácter indicial, lejos estuvo de construir una imagen “neutra” o inocente de los indios prisioneros o los criminales retratados de perfil para captar los detalles de su fisionomía.[26]

Atravesado por esos textos que lo precedieron y anunciaron en el

segundo tomo de la Histoire physique…, la función del retrato de Artigas en el Atlas fue mostrar a los lectores europeos (y en primer lugar a la Sociedad de Geógrafos) un tipo de malhechor que había asolado la región sin compasión alguna y que, en virtud de la decisión de un tirano algo más civilizado, había llegado a vivir ochenta y seis años. Del mismo modo que incluyó en ese Atlas, además de dos mapas, láminas de tipos y costumbres del Paraguay, algunas especies vegetales o la disposición de las antiguas misiones jesuíticas, los retratos (salvo el de Bonpland) sirvieron a Demersay como una suerte de ilustración de la historia trágica de aquellas tierras.

Pero hay otra cuestión sobre la cual quiero llamar la atención y que es generalmente soslayada en el análisis de las relaciones entre texto e imagen: en las publicaciones ilustradas, fueron muchas las intermediaciones (de editores, tipógrafos, armadores, ilustradores, litografistas, etc.) que mediaron entre el dibujo original, el texto y su formato final en los libros o revistas. A menudo, las editoriales y revistas tuvieron un staff de dibujantes que traducían a lenguaje gráfico las acuarelas y los dibujos de autores y artistas, de litógrafos que pasaban esos dibujos a la piedra para su reproducción, e incluso tuvieron archivos de imágenes disponibles para ilustrar aquellos textos que no las tenían. Poco después de la publicación del primer tomo y la primera entrega del Atlas, parte del texto de la Histoire physique… de Demersay fue reproducido "con ilustraciones originales" en el número 85 de Le Tour du Monde, la publicación que —luego del éxito extraordinario de su Magasin Pittoresque— había fundado unos meses antes Édouard Charton.[27] El artículo fue presentado como "Fragment d'un voyage au Paraguay par M. de Demersay (1844-1847). Carte du Paraguay, gravures d'après les dessins de l'auteur" [Fragmento de un viaje al Paraguay por M. de Demersay (1844-1847). Mapa del Paraguay, grabados basados en los dibujos del autor].[28] Las ilustraciones del Atlas fueron traducidas por el equipo de la revista, que además incluyó otras que no figuraban en el Atlas, sino que correspondían a publicaciones anteriores. Le Tour du Monde privilegió las imágenes de los indígenas de Paraguay y su entorno natural: los indios tobas, lenguas y machicuy dibujados por J. Pelcoq d'après Demersay.[29] El retrato de Francia, interpretado por el famoso caricaturista Bertall, fue reproducido allí, pero no el de Artigas. Este apenas fue

mencionado en ese artículo, a partir de la descripción de un tipo particular de tortura cuya autoría se le atribuía. Sin embargo, poco después la litografía de Sauvageot publicó los retratos de Artigas y Francia por Demersay juntos, como hoja suelta.[30] Esa es la versión que se conoció en Uruguay. A partir de entonces, las litografías de Willems y de Bajac difundieron en Montevideo versiones casi idénticas (aunque la de Bajac, sobre dibujo de Michaud, invirtió la imagen).[31]

¿Qué verdad podía ofrecer esa imagen para la rehabilitación de la figura de Artigas como prócer de Uruguay independiente? Tuvo el extraordinario valor de ser la única imagen disponible producida por alguien que estuvo delante del hombre de carne y hueso. Sin llegar al efecto de presencia que genera la fotografía (el "estar ahí" del modelo frente a la cámara), el dibujo de Demersay litografiado por Sauvageot produjo un efecto de verdad. Tiene la contundencia de la ilustración científica y alimentó (todavía lo hace) el deseo de conocer el rostro del jefe de los orientales.

Ese deseo persiste y llevó a pensar en la posibilidad de que Artigas hubiera sido retratado al daguerrotipo, hipótesis que fue publicada en 2007.[32] Si bien no hay evidencia hasta la fecha, cabe la posibilidad de que Charles Fredricks, Aristides Stepani o John Bennett, habiendo recorrido el litoral, hubieran llegado hasta Asunción y conocido al anciano Artigas antes de su muerte en 1850. La posibilidad de que alguno de ellos lo retratara, sin embargo, parece remota, pues, como observa con acierto Juan Varese: "Los daguerrotipistas, retratistas comerciales, no tomaban retratos por placer sino por dinero", y nada indica que Artigas, a sus más de 80 años, lo tuviera o que alguien estuviera interesado en invertir en un retrato suyo.[33]

La fotografía que dio lugar a esta suposición fue publicada en la revista La Alborada el 23 de febrero de 1902, sin epígrafe, ilustrando un artículo firmado por Bernardo A. Berro respecto del largamente diferido proyecto de levantar un monumento a Artigas.[34] La imagen reproducida allí y que dio lugar a suponer que fuera Artigas no corresponde, sin embargo, a la técnica ni a las convenciones de pose para un retrato al daguerrotipo anterior a 1850 (figura IV.3).[35]

Una investigación de Didier Calvar sobre Eduardo Dionisio Carbajal (1831-1895), pionero de los becarios uruguayos en Europa, ha develado el enigma: se trata de una fotografía del retrato al óleo del presbítero Lázaro Gadea, que se conserva en el MHNM.[36] Muy probablemente, se trata de un error del editor de la revista, dado que el pintor Carbajal, como veremos, fue el autor de un retrato de Artigas realizado sobre la base del dibujo de Demersay. Era muy común en las revistas ilustradas de fines del siglo XIX y comienzos del XX aislar en óvalos partes de imágenes disponibles para destacar a un personaje o mejorar el encuadre, y también fueron muy comunes los errores en la inclusión de ilustraciones en sus páginas.[37]

FIGURA IV.3. General José Gervasio Artigas, en La Alborada, año VI, 23 de febrero de 1902.

REJUVENECIMIENTOS

Al menos hasta la década de 1880, cuando su figura fue exaltada como prenda de unión superadora de conflictos facciosos y emblema de la nacionalidad, Artigas fue un caudillo reivindicado como propio por el Partido Blanco. En 1862, durante la presidencia de Bernardo P. Berro —y poco después de la publicación del grabado de Demersay-Sauvageot— se planteó con carácter oficial la rehabilitación de la figura de Artigas y se ordenó por primera vez erigir su estatua en la plaza Independencia.[38] Al año siguiente, Carbajal pintó el primer cuadro en su homenaje: un Artigas en el Paraguay, del cual se conservan dos versiones y un boceto en el MHNM.[39] En la que parece la versión definitiva (lámina 21), el artista eliminó los personajes secundarios que aparecían en el fondo y recortó la figura de cuerpo entero en un óvalo, dentro del cual preservó, sin embargo, datos del paisaje que la ubican en las afueras de la ciudad de Asunción (apenas visible en el fondo).

Aun cuando en ningún momento Carbajal mencionó que hubiera visto el grabado francés, el rostro de su Artigas parece una versión algo idealizada del perfil de Demersay, rotado hacia una visión de tres cuartos. Esto resulta notable sobre todo en un estudio de las facciones en carbonilla que se conserva en el MHNM. Pero no solo los rasgos y el cabello, sino también el poncho y el bastón que sostiene en su mano, parecen indicar que el Artigas en el Paraguay de Carbajal fue realizado a partir de aquel grabado. El pintor, sin embargo, en su extensa correspondencia con el entonces único Museo Nacional,[40] justificando su obra, no mencionaba su fuente, sino que afirmaba que en 1865 había convocado a varios veteranos que habían conocido al prócer para que atestiguaran (con carácter de testimonio “oficial”) acerca del parecido de su cuadro con el modelo. En el MHNM, se conserva la carta de Ramón de Cáceres, en la que certificaba

que el bosquejo de retrato del señor general don José Artigas, que ha trabajado el artista don Eduardo Carabajal, se parece mucho al original que representa, y que me hallo autorizado para emitir mi opinión a este respecto porque estuve siempre a las inmediatas órdenes de aquel general hasta que se vio precisado a emigrar al Paraguay, y que estuve con él muchas veces, en la Asunción, Capital de aquella República, el año 47, pocos meses antes de su fallecimiento.[41]

En el legajo de la obra, se conserva también copia de un certificado emitido por el entonces coronel Pedro Delgado y Melilla, quien daba cuenta de haber visto la obra en compañía de otros veteranos:

El abajo firmante certifica que habiendo sido invitado por el señor Carbajal, para dar su parecer sobre la semejanza de un retrato al óleo del General Artigas, ejecutado por aquel señor, le halló de un parecido sorprendente; que en ese momento se hallaban conmigo, en casa del señor Carbajal, los señores don Manuel Durán y don Eduardo Dávila, en cuya presencia propuse al señor Carbajal de hacer llamar a un capitán Rivero, que vivía inmediato, el cual, por haber servido a las órdenes de Artigas, podría darnos también su opinión sobre el particular; que en efecto, fue llamado el susodicho Rivero, hombre de campo, y que ni remotamente presumía que en Montevideo existiese el retrato de aquel héroe.

Preguntado por el infrascrito, sacó de su bolsillo un pequeño vidrio de aumento, y en el acto de mirarlo, exclamó: “Pues no lo he de conocer, es tuitito el general Artigas; bastante mate le he cebado en mi vida”.[42]

En 1873, en el marco de las tratativas de Carbajal para que su cuadro fuera adquirido por el antiguo Museo Nacional, varios diarios reprodujeron o comentaron esas certificaciones que había solicitado el artista.[43] En una carta a El Ferrocarril, el mismo Eduardo Carbajal sostenía que se había documentado con el

testimonio de Ramón de Cáceres respecto de la vestimenta de Artigas, aunque había decidido no ser completamente fiel al relato para conferir al personaje una dignidad que el testimonio de su extrema miseria no admitía. Carbajal presentaba a Artigas como un sereno patriarca rural, casi como un gentleman farmer, con un amplio sombrero de paja a su lado y un poncho adornado con guardas debajo del cual se dejaba entrever la casaca del antiguo guerrero. Su mano derecha señalaba el libro de la Constitución de Uruguay, como símbolo de una tardía realización de su proyecto político. Como explicó minuciosamente el pintor en su carta, cada detalle fue analizado y decidido por él en función de construir una imagen que se apartara de la idea de un caudillo despiadado y lo presentara como un reposado estadista en el exilio, precursor de la independencia de Uruguay. En cuanto a su fisonomía, la explicaba de este modo:

El quebranto de la edad, los hondos pesares del espíritu trabajados por tantas y tan rudas y variadas emociones, las fatigas de la vida del gran patricio, y el constante ejercicio de los efectos íntimos del alma en constantes obras pías, borraron totalmente el ceño del viril ardor en la amplia frente y en la mirada del antiguo adalid a cuyos antiguos bríos, patria, independencia y libertad debemos. En mi humilde concepción no he retratado el fasto vano, he traducido la grandeza y la gloria real o procurándolo al menos.[44]

¿Por qué no reveló Carbajal la fuente en la que se había documentado para recrear aquellas facciones? No lo sabemos, pero es lícito suponer que en el primer impulso rehabilitador de la imagen de Artigas resultara más conveniente convocar la opinión de sus antiguos soldados y camaradas que citar un modelo preexistente que, para colmo, denostaba su memoria.

Otra imagen producida en el contexto de los primeros homenajes oficiales de la década de 1860 es el óleo Artigas en purificación, pintado por el italiano Pedro Valenzani alrededor de 1865 (y su versión litografiada de Michon-Godel), que sigue de modo más literal el modelo iconográfico de Demersay representando el rostro

en perfil de medalla.[45] No conocemos el boceto en bronce que hizo en esos mismos años el escultor Giuseppe Livi, el único que en el Montevideo de entonces hubiera podido realizar el monumento de la plaza Independencia.[46] Así lo anunciaba la prensa: "Estatua del General Artigas. Sabemos que el señor Livi, escultor, se propone presentar un plano de esa obra que ojalá no quede en proyecto como otras. Su innegable capacidad asegura que será digno del objeto y que merecerá la atención de las personas encargadas de realizar el pensamiento de nuestros legisladores".[47]

Aquel dibujo de Demersay realizado en Paraguay, del cual solo se conocieron las versiones litografiadas y cuya autoría fue varias veces puesta en duda,[48] fue analizado, rejuvenecido y tomado como base para una larga serie de representaciones de las facciones de Artigas, desde las obras de Carbajal y Valenzani entre 1863 y 1865 hasta la extensa Cronografía que desplegó en 14 dibujos en carbonilla y tiza José Luis Zorrilla de San Martín entre 1940 y 1945.[49]

Si bien fue la más sistemática, esa serie de estudios de Zorrilla tiene al menos dos antecedentes en el siglo XIX en las series de estudios y dibujos de frente y perfil que tanto Diógenes Héquet (1866-1902) como Juan Manuel Blanes realizaron como base para la fisonomía de Artigas.

Hacia fines de la década de 1880, Héquet regresaba de París formado en la escuela francesa de pintura de batallas y emprendía una serie de grandes composiciones históricas que llamó Episodios nacionales, y que comprenden un primer ciclo artiguista cuyo fin fue su difusión en un álbum de grabados. Entre ellas, se incluyeron episodios como la "Batalla de las Piedras", las "Instrucciones del año 13", "Artigas en la Calera de las Huérfanas" y el "Éxodo del pueblo oriental". En todos los casos, Héquet tomó el partido de representar al héroe de perfil, casi siempre con sombrero, rejuveneciendo las facciones del dibujo de Demersay.

Siguiendo aquel modelo, llama la atención que el perfil de medalla fue, por eso mismo, el partido más habitual de los artistas que representaron a Artigas: desde Valenzani a Carlos María Herrera y Pedro Blanes Viale. En todos los casos, la veracidad del dibujo de aquel viajero francés no fue puesta en cuestión, y el procedimiento

fue tratar de deducir de allí una imagen más o menos rejuvenecida o idealizada.

LA INVENCIÓN DE BLANES

El modelo es meramente un accidente, la ocasión. No es él quien es revelado por el pintor; más bien es el pintor mismo quien, en la tela coloreada, se revela a sí mismo.

OSCAR WILDE[50]

Hoy, la apariencia más difundida de Artigas, reconocible al primer golpe de vista como un viejo recuerdo, es la que le inventó Blanes en un cuadro comenzado en 1884: Artigas en el puente de la Ciudadela, aun cuando el pintor nunca haya dado por terminado su retrato.[51]

La extrañeza que produce otra invención del mismo año 1884: el retrato pintado por el italiano Giovanni Marraschini[52] (lámina 22) revela hasta qué punto el rostro de aquel Artigas de Blanes llegó a naturalizarse como la imagen del héroe. El óleo de Marraschini (difundido a fines del siglo XIX en la versión litográfica de Federico Renom)[53] es un retrato de tres cuartos sobre fondo neutro y ligeramente rotado hacia la derecha, con mucho dorado en las charreteras y bordados del uniforme de general; presenta a Artigas calvo y con patillas blancas (uno más de los "rejuvenecimientos" del dibujo de Demersay), señalando con la mano una hoja de papel donde puede leerse una de sus frases más emblemáticas: "No venderé el patrimonio de los orientales al bajo precio de la necesidad".

El cuadro sigue una larga tradición que, en buena medida, deriva de la retratística virreinal, retomada en los primeros tiempos de la independencia, por ejemplo, en los retratos de José de San Martín pintados por José Gil de Castro entre 1817 y 1820. Pero en el marco de esa tradición parece casi una cita directa del retrato más popular de Fructuoso Rivera, pintado por Amadeo Gras en 1833, copiado y

reproducido desde entonces en innumerables soportes y formatos.[54]

Los dos retratos de Artigas encargados por el Senado en 1884, en el marco del impulso que durante la primera presidencia de Máximo Santos tuvo la construcción de su figura como emblema nacional, tuvieron muy distinto destino. Marraschini cumplió el encargo, su cuadro se exhibió en el Congreso y la imagen se difundió en grabado. Blanes nunca parece haberlo dado por concluido, y se conoció recién en los primeros años del siglo XX. Pero, mientras el de Marraschini cayó en el más completo olvido, el de Blanes se impuso con extraordinaria eficacia. Los tiempos y el gusto habían cambiado. La receta que había resultado exitosa respecto de Rivera (un retrato "de aparato", que hacía visible en el uniforme las glorias militares) no se sostuvo en el retrato de Artigas.

Sabemos por su correspondencia que Blanes estaba meditando cómo representar a Artigas ya en 1870. Sin embargo, el éxito de Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires al año siguiente lo llevó a emprender sus primeras composiciones de gran aliento para Argentina. Pintó un gran cuadro sanmartiniano: la Revista de Rancagua, en 1872, con el que no tuvo éxito en Buenos Aires, entre otras cosas porque el asunto de la pintura fue considerado bastante más chileno que argentino. En Santiago de Chile tampoco encontraron compradores sus grandes pinturas de historia.[55]

Los fracasos en la colocación de sus cuadros en Argentina y Chile motivaron a Blanes a emprender un asunto uruguayo. Y para eso escogió —pese a haber estado siempre meditando una obra artiguista— el desembarco de los Treinta y Tres Orientales. El cuadro tuvo un altísimo impacto e inspiró una notable profusión de textos. El mismo Blanes lo acompañó con un relato explicativo que fue publicado junto con un grabado de la obra en 1878.[56]

La cruzada libertadora era un tema más que apropiado en un momento en que resultaba imperiosa la creación de símbolos y gestos que invitaran a la unión entre blancos y colorados, en torno a un sentimiento de independencia y unidad nacional. Sin embargo, hubo un costado práctico en la elección de Blanes. Su amistad con el estanciero Domingo Ordoñana le habilitó la posibilidad de orquestar con cuidado, desde su primer instante, cada detalle en la documentación y reconstrucción del episodio. Su primer paso fue,

por ejemplo, viajar al sitio supuesto del desembarco (Ordoñana era dueño del lugar y lo había amojonado) exactamente cincuenta años después del evento, para estudiar no solo la flora y los accidentes del paisaje, sino también la luz y el ambiente en el preciso momento del año en que se había desarrollado la escena.

Blanes tuvo un triunfo en Montevideo cuando expuso su cuadro en 1878. Con El desembarco de los Treinta y Tres Orientales, se consagró finalmente como el pintor nacional de Uruguay. "Desde entonces —escribe Eduardo de Salterain—, la historia es imagen, estilo y color, lenguaje poético, expresión, en fin, para todas las almas, desde el niño hasta el hombre."[57] Las fronteras nacionales que se consolidaban en la segunda mitad del siglo XIX habían frustrado su pretensión de ser "pintor americano", pero se consagraba en su tierra natal.

Casi enseguida, Blanes volvió a su idea de crear una imagen de Artigas que, como aquella de El desembarco…, convocara consenso y entusiasmo nacionalista. Sin embargo, no lo logró. Nunca dio por terminado su cuadro, ni siquiera lo exhibió, y la obra permaneció en el estudio del pintor en Florencia. Solo en el siglo XX, varios años después de su muerte, su Artigas en el puente de la Ciudadela fue llevado a Montevideo.

En ese cuadro, Blanes dio forma a un Artigas nuevo: descartó los bocetos a carbonilla que había hecho a partir del dibujo de Demersay y tomó un partido completamente diferente. Es probable que haya elegido a otro hombre como modelo, sobre todo si se observa el boceto al óleo del rostro que se conserva en el MHNM.[58] Ese boceto tiene el aspecto de una mascarilla, y resulta difícil imaginar que no tuvo un modelo a la vista, alguien que dio al rostro del héroe la gravedad y reciedumbre que el pintor imaginaba y que el decrépito anciano del dibujo de Demersay no le ofrecía (lámina 23). El modo de construir el boceto de la cara de Artigas tiene mucho en común con el de la cara de Lavalleja para el cuadro de El desembarco… que se conserva en el Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes: trabajada la fisonomía hasta en sus mínimos detalles y apenas esbozaba el resto. Al respecto, observa Gabriel Peluffo la subordinación de la retratística a la pintura de historia en el ideario blaniano.[59] Y si bien es cierto que no privilegió la

fidelidad a una supuesta verdad en las facciones de sus héroes, fue decisivo para el artista plasmar fisonomías acordes a las ideas que expresaba en su imagen. El cuidado puesto en esos bocetos de Lavalleja y Artigas parece demostrarlo.

Del mismo modo que en las academias se construía un Sansón, un Jesucristo, un Caín o un Júpiter a partir de la pose de un modelo cualquiera, otros artistas latinoamericanos no dudaron en poner el rostro de amigos y colegas a sus héroes trágicos a partir de su idea de cómo debían lucir. Luis Montero, por ejemplo, en Los funerales de Atahualpa (1867), dio a Atahualpa el aspecto del cadáver de su amigo Palemón Tinajeros, que acababa de morir en París.[60] El venezolano Arturo Michelena, como hemos visto, puso a su Miranda en la Carraca (1896) el rostro de su amigo el poeta Eduardo Blanco.

En su libro Semblanzas del pasado. Juan Carlos Gómez, Luis Melián Lafinur evocó una conversación con Blanes al respecto, que ha sido ampliamente difundida:

Como le observase yo [a Blanes] una vez, que el retrato [de Artigas, vestido de blandengue, en la puerta de la Ciudadela] carecía de antecedentes porque no los había de la época en que él representaba a Artigas, me contestó: “Este óleo, sin duda se parece tanto al célebre caudillo, como un huevo a una castaña; pero yo no soy historiador, sino artista, y para una obra pictórica no me da base el dibujo que se supone de Bonpland [Demersay], que fue sin duda un hombre de ciencia, pero no un retratista ni cosa que lo valga. El dibujo del sabio francés, más que retrato de cualquier viejo, me hace el efecto de la caricatura de una vieja…”. Y agregó luego: “Sabe usted cómo salí del paso con mi tela de los Treinta y Tres; en ella, fuera de cuatro o cinco que pueden considerarse retratos, todos los demás tuvieron necesariamente que ser y fueron hijos de mi fantasía”.[61]

Aun cuando haya muerto mucho después, el larguísimo y obligado ostracismo de Artigas en Paraguay fue un destino temprano tan trágico como la muerte, o quizás peor. Así, como héroe trágico, lo

presenta Blanes: ni de perfil dictando las instrucciones, ni en batalla, ni como un anciano sabio en un vergel paraguayo. En esa imagen, hay una acertada ausencia de detalles anecdóticos y una gran concentración simbólica: de pie sobre el puente levadizo de la ciudadela de Montevideo que ya nunca volvería a cerrarse, con sus cadenas rotas a los pies del héroe. El rostro de Artigas es inexpresivo, pero tiene una belleza severa. Parece vigilar el futuro, con los ojos entrecerrados por el resplandor del sol naciente (otro símbolo ineludible de la gesta independentista). El artista restringió al máximo no solo los gestos del personaje, sino también los datos accesorios respecto del entorno y del uniforme de blandengue, para centrar la atención en la pose y en la cara.

No hay palabras que alcancen a describir un rostro. Sin embargo, entrenados como estamos para captar los detalles que hacen cada cara diferente de las otras y distinguir en ellas miles de matices y expresiones, alcanzamos a percibir en las facciones del Artigas de Blanes algo que podría calificarse, provisoriamente, como "heroicidad moderna". El héroe traicionado, que no alcanzó a recibir honores en vida, viste uniforme simple, sin medallas ni charreteras, pero hay algo en su gesto sobre todo.

La escultura de Juan Luis Blanes inaugurada en la plaza Independencia de la ciudad de San José en 1898 reproduce en buena medida el retrato de Artigas creado por su padre (figura IV.4).[62]

Esa fue la estatua de Artigas más copiada y reproducida, tanto en Montevideo —donde se erigieron al menos tres vaciados en bronce —[63] como en otras ciudades uruguayas: Florida, Mercedes (1942), Río Negro (1944), Durazno (1947), Colonia (1948), Melo, Trinidad, Treinta y Tres (1950), Pan de Azúcar (1957), Tacuarembó, Nueva Helvecia (1962), Santa Lucía, Sauce y Nueva Palmira (1964), Sarandí Grande y Rosario (1965), Cardona (1966), Bella Unión (1976), Las Piedras (1977), Maldonado, Rocha, El Progreso, Piriápolis, además de otras reproducciones en busto y versiones de otros escultores casi idénticas.[64] Es también el monumento a Artigas más frecuente en otras ciudades latinoamericanas.

FIGURA IV.4. Juan Luis Blanes, Monumento a Artigas (1898), Plaza Independencia, San José (Uruguay).

PROBLEMAS EN LA FIJACIÓN DE UN CANON

En 1931, José Fernández Saldaña lamentaba que Juan Manuel Blanes, luego de haber logrado "dos bellísimas cabezas reconstruidas sobre la litografía de Sabatier, de París", según el dibujo de Demersay, al momento de realizar el encargo de un retrato de Artigas para el Senado en 1884 se hubiera extraviado "en un camino de tortuosas creaciones, para ofrecernos una figura equivocada y arbitraria, desprovista de condición, con una fisonomía muy distante de la de Artigas".[65]

Resulta extraña esta enérgica crítica de quien se manifestó en general como un profundo conocedor y admirador de la obra blaniana. Sostenía a continuación que el pintor dudó mucho y que comenzó a realizar ese retrato bastante después de recibir el encargo.

De hecho, Blanes tampoco parece haber quedado satisfecho del resultado, pues nunca lo dio por terminado ni lo entregó al Senado. El cuadro seguía en su poder a su muerte y formó parte del lote de pinturas, documentos y objetos que la sucesión de Blanes ofreció en venta al MHNM en 1912, a poco de inaugurado.[66]

La gran tela (182 x 119 centímetros) —al igual que otras dos obras inconclusas, La batalla de Sarandí y Herodes— se exhibió por primera vez en abril de 1908 en Montevideo, cuando los herederos de Blanes llevaron desde Florencia los cuadros, trajes y otros objetos que el artista conservaba en su taller y los expusieron por primera vez al público en la casa Moretti, Catelli & Cía. El Artigas levantó polémica: los diarios dieron cuenta tanto de la extraordinaria recepción que tuvo por parte del público como del escaso mérito que prácticamente todos los "entendidos" en arte le encontraban. El mismo Fernández Saldaña fue uno de ellos. Era por entonces subdirector del Archivo y Museo Histórico Nacional y fue quien gestionó el traspaso de las obras y asesoró al MHNM bajando considerablemente el precio que los herederos pretendían por él.[67]

Varios diarios de Montevideo intervinieron en la discusión sobre los cuadros de Artigas y Sarandí. Pero fue La Razón, el periódico que dirigía Samuel Blixen, el que puso en escena la polémica. Publicó una serie de notas casi a diario desde varios días antes de la inauguración, invitando al público a concurrir a la exposición.[68] La Razón encaró una verdadera campaña a favor del cuadro de Artigas. Anunció que había tratativas oficiales para su adquisición y hasta aconsejó al gobierno lo que debía hacerse con él. El día de la inauguración, había publicado las fotos de Artigas y Sarandí ocupando casi toda la página del periódico. Es de destacar que el epígrafe que acompañó el retrato de Artigas sostenía que estaba concluido y que era la única obra conservada por el artista en su taller que estaba terminada. No explicaba, sin embargo, por qué Blanes nunca había querido mostrarla.[69] El articulista anónimo describía el retrato y anticipaba la polémica:

Artigas, a la edad de cuarenta y seis años, ha sido interpretado por el artista fallecido de manera bastante original. La figura del héroe, arrogante y esbelta, está de pie en el puente levadizo de la ciudadela, destacándose sobre las columnatas que existen hoy en la parte que mira al mar de la Escuela de Artes y Oficios. Este trabajo, que cuando Blanes abandonó esta ciudad para dirigirse a Europa, estaba ya concluido, despertará, indudablemente, gran interés, y dará motivo a serias discusiones sobre la mayor o menor exactitud del personaje.[70]

Al día siguiente, el mismo diario planteaba la difusión de esa imagen como una cuestión de estado. “Artigas en la plenitud de su vida y de su gloria - Una imagen que evoca al héroe y debe popularizarse - ‘La Razón’ apunta al gobierno esta idea”. Ese fue el título del artículo del 9 de abril de 1908, en el que el articulista (siempre anónimo) destacó el entusiasmo del público frente a la reticencia del ambiente del arte y desarrolló una valoración estética y política de la obra que conviene citar in extenso:

La exposición de Blanes atrae enorme gentío. Todos quieren observar las últimas telas del pintor nacional. Sus cuadros, dígase de ellos lo que se quiera, niéguesele méritos o no, despiertan vivo interés y curiosidad. No nos proponemos reiterar juicios ya hechos, pero sí destacar el cuadro que presenta al general Artigas, en la plenitud de su vida y de su gloria.

Blanes nos ha retratado al héroe. Vemos en su cuadro al precursor de nuestra nacionalidad lleno de la fuerza, de la arrogancia y de la fascinación que debió ostentar la juventud del gran guerrero, cautivador de nuestras multitudes gloriosas…

Ese es un Artigas de verdad, que traduce en su gesto enérgico, en lo varonil de su figura, en el destello de su juventud fuerte y altiva, la razón "sobre los hombres" de sus hazañas y de su austeridad.

Faltaba un Artigas así. El retrato popularizado del héroe nacional nos lo presenta en el declinar de su existencia. Exhausto de vida y de energía, en la hora fatal de la decadencia física, el Artigas de los cuadros popularizados no es el héroe de leyenda que vive en la admiración del pueblo. Blanes ha llenado el claro con un gesto de gran pintor.

Ese cuadro de Artigas es su gran obra. El gobierno debería popularizarlo y difundirlo, por toda la República. Para ello se podrían mandar imprimir varios miles de cartulinas con la copia del cuadro y repartirlas con profusión.

En las escuelas públicas, en las oficinas del Estado, en los hogares, en todas partes donde se ostente el retrato de Artigas, debe tenerse una reproducción del magnífico cuadro de Blanes, que evoca toda la grandeza del héroe nacional…[71]

La polémica se desplegó en las páginas de ese mismo diario. Al día siguiente, publicó en tapa un artículo firmado por un tal "Teógenes" que planteaba durísimas críticas al Artigas, y sobre todo a La batalla de Sarandí, que consideró una lástima "por el esfuerzo malgastado, por el asunto mal interpretado". En su opinión, esos cuadros póstumos eran cosa del pasado, frías reconstrucciones mal logradas,

donde estaba “todo muerto”. En el Artigas, encontraba una ausencia total de carácter y de vida: “El mismo retrato del precursor de nuestra nacionalidad —de dibujo y de modelado admirable, aunque de semblante rígido, tonos fríos en oposición al rojo, como los de todos los personajes de Blanes— resulta desprovisto de carácter…”.[72]

Teógenes volvió al ataque al otro día cargando aún más las tintas contra el retrato de Artigas frente a la supuesta consulta de un lector respecto del parecido. En el título mismo de la nota, planteaba que ese Artigas se parecía más al Lavalleja del mismo Blanes que al único retrato “auténtico” del prócer (que atribuía a Bonpland). Sostenía que los ojos estaban velados porque el artista no había sabido resolverlos, que debería mostrar señales de calvicie y que la cara se notaba inconclusa. Finalmente, planteaba un problema sin solución: “Lo que convendría averiguar, para disponer de una base que permitiera juzgar del mayor o menor acierto que en la concepción del tipo moderno de Artigas ha puesto Blanes, es la fuente en que el artista se inspiró para llegar a las conclusiones a que ha llegado”.[73]

Esta cuestión abrió el juego a nuevas voces. El 14 de abril, un artículo titulado “Buscándole el parecido al retrato de Artigas” informaba que el diario había recibido varias cartas en respuesta al artículo de Teógenes. Una de ellas sostenía que el cuadro de Blanes era “idéntico” a un nieto de Artigas que residía en Soriano. Otra estaba firmada por el pintor Luis Queirolo Repetto. Este llamaba la atención sobre su propio retrato de Artigas citando fuentes tan misteriosas como venerables:

Por lo que a mí toca, yo he pintado un retrato de Artigas hace algunos años, del cual hice después varias copias, existente una de ellas en el Club Nacionalista, y, por las relaciones de origen que tiene con el de Carabajal, creo que pueda ser de interés conocerse algunos datos que son ignorados por la generalidad. Carabajal, para ejecutar su obra, tuvo como principal elemento el auxilio de una fotografía de otro cuadro que se cree existente en el Paraguay, cuya fotografía le fue proporcionada por el señor Manuel Rovira, hoy fallecido, y poseedor de una valiosa colección de retratos históricos

nuestros, distribuidos en varios albums, que figuran en la interesante exposición histórica que se realizó hace algunos años en la Universidad, y que ahora existe en poder de los hijos de dicho señor, aquí residentes. […] Refiriéndose ahora a la manera como don Manuel Rovira llegó a poseer dicha fotografía, yo pude oír de sus mismos labios lo siguiente: que le había sido donada por uno de los hijos del que fue Presidente del Paraguay, Mariscal Solano López.[74]

Luego de explicar que el suyo estaba tomado del retrato de Carbajal, la carta del pintor terminaba citando a una nuera de Artigas a quien él había pedido opinión y que le había escrito que "el suyo es verdaderamente el único de los que yo he visto, que se adapta a la varonil fisonomía del legendario Artigas que yo conocí en mi juventud".[75]

Efectivamente, este artista había pintado un busto de Artigas anciano de rostro notablemente parecido al de Carbajal.[76] Unos años después, sin embargo, Queirolo Repetto pintó un retrato de Artigas joven de cuerpo entero y tamaño natural que más que una cita parece una respuesta a la celebridad del Artigas de Blanes.[77]

En otro artículo publicado al día siguiente con el seudónimo "Abdul-i-Achis", la discusión subió notablemente de tono ya desde el título mismo: "Opiniones extremas respecto al cuadro de Blanes - Unos piden que se popularice: ¡otros piden que se queme!". El autor no ahorró adjetivos descalificadores ni ironías:

Nos oponemos resueltamente a la idea apuntada por La Razón de adoptar y popularizar al Artigas que pintó Juan Manuel Blanes […] Nos oponemos a esta idea por cuanto es enteramente anti-artiguista.

Decir que Artigas es esa figura fría de mirada tosca y acerada, de aspecto repulsivo que vemos allí de brazos cruzados y que bien podría tener un puñal en la diestra, es entregarse a los detractores del ilustre jefe de los orientales. […]

No, no se concibe que en aquella cabeza pueda engendrarse ningún ideal noble, elevado o generoso; nada nos haría pensar mirándolo que allí está depositada la simiente de la libertad de los pueblos, y si acaso tal anomalía fuera posible, si estuviéramos en posesión de antecedentes y documentos que no dejaran duda alguna respecto de que realmente tuvo la desgracia de poseer un físico tan detestable y antipático, el artista así mismo se habría manifestado al revés, es decir, presentándolo en el instante preciso en que la grandiosidad de sus ideales ilumina su mirada y serena su semblante.[78]

El autor llegaba a afirmar que en la exposición eran más interesantes las ropas que se exhibían que los cuadros y terminaba cuestionando la totalidad de la obra de Blanes: "Esa personificación de Artigas es inaceptable por 'imposible'; y solo ha podido llegar a ella Blanes por haber estado siempre en un error fundamental de criterio artístico, en toda su carrera, como ya se está haciendo evidente para todos, aún para los que estaban más engañados".[79]

Aun cuando las facciones del retrato fueron el centro de la polémica (y en particular la "ausencia" de una mirada en sus ojos), la discusión había adquirido un sesgo estilístico: la manera de Blanes era anticuada para varios de los que escribieron sobre sus obras en 1908. La Razón acudió, así, a la opinión reposada del poeta que estaba por entonces dando forma al canon del héroe para los escultores que competirían para la realización del tan postergado monumento: Juan Zorrilla de San Martín. "Nadie hubiera podido imaginar —decía el cronista—, cuando se habló de la llegada de los cuadros últimos de Blanes, que una de aquellas telas, por más que fuese la de Artigas, provocara en el público montevideano una controversia tan extraordinariamente acalorada."[80]

La respuesta de Zorrilla a la consulta del periódico fue de compromiso: tenía un enorme respeto por el pintor, el retrato de Blanes le parecía el mejor hasta la fecha, pero había otro artista que estaba preparando uno mejor: Carlos María Herrera (por encargo del Club Oriental de Buenos Aires).[81] "¿Qué le parece a usted? —replicaba cauteloso el poeta—. ¿No es verdad que el artista que reproduce un héroe debe ofrecernos ante todo y sobre todo su espíritu, su carácter, su significado histórico y sociológico? A mí al

menos me parece así, si es que la obra de arte se ha de distinguir de la fotografía."[82] Y un poco más adelante explicaba cómo había construido Blanes su Artigas citando como fuente al pintor mismo, con quien había conversado sobre ese retrato muchos años antes:

Blanes, en ese retrato, buscó reproducir lo más fielmente posible el cuerpo de Artigas valiéndose en los medios más razonables. Tomó como base lo único auténtico que poseemos: el apunte que hizo Bonpland cuando visitó a Artigas ya decrépito en el Paraguay. Es la ruina del héroe. Blanes tomó ese perfil anguloso e inexpresivo, conservó la estructura ósea y procuró reponer sobre ella lo que el tiempo había arrebatado: la dentadura cuya ausencia modificaba la línea de la boca hundida, de las mejillas secas, de la nariz aguda, de la barba temblorosa; el tejido muscular desecado por los años y adherido a los maxilares, a los parietales, a los temporales, a toda la osamenta; el cabello, el color de la tez y de los ojos, etc., etc. Para todo esto, Blanes se valió de las descripciones literarias que poseemos del héroe, que son muchas y buenas, recogió tradiciones y estudió tipos.

Todo esto lo oí de boca del mismo Blanes, mi ilustre amigo, con quien hablé largamente en presencia del cuadro hace veinte años quizá. Porque ha de saber usted que este retrato de Artigas está terminado desde esa fecha. […]

¿Consiguió Blanes su objeto? ¿Es ese realmente el retrato de Artigas?

Yo contesto sin vacilar: si no lo es, es sin duda alguna lo más aproximado que tenemos, todo lo demás que teníamos desaparece ante el trabajo de Blanes. Centenares y aun millares de efigies heroicas, por otra parte, andan en telas y en bronces por esos mundos, cuya semejanza con el hombre que representan es infinitamente menor que la del retrato de Artigas.[83]

Respecto de las críticas de los otros pintores al estilo de Blanes, Zorrilla respondió que él jamás podría aceptar conceptos tan

irreverentes sobre el pintor que él había admirado tanto en su juventud y que había dado al Uruguay las primeras imágenes de su historia. Terminaba sosteniendo que “el templo de la gloria es amplio; hay en él lugar para todos, sin necesidad de arrebatarle su rincón”, y celebrando —significativamente— al “bravo autor del Juramento de los Treinta y Tres”. Sus declaraciones, sin dejar de ser respetuosas, permitían entrever su reticencia frente al cuadro de Artigas.

Poco después, La Razón publicó dos notables artículos firmados por Plácido Abad en los que este sostenía que Blanes había empezado a concebir el retrato durante los años del sitio de Montevideo (es decir, en el comienzo mismo de su carrera de artista) y que se había documentado constantemente interrogando al hijo de Artigas, a sus oficiales, etc., a lo largo de más de cuarenta años.[84] En su segundo artículo, daba detalles de quiénes le habían facilitado las diferentes prendas del uniforme de blandengue que incluyó en su retrato.[85]

El diario El Día publicó otros dos artículos, el 21 y el 22 de abril de 1908: el primero de ellos, del marinista Manuel Larravide, y el segundo, firmado con el seudónimo “Guido Remi”. Larravide salía en defensa de Blanes citando a Ulpiano Checa y sus opiniones elogiosas respecto de Demonio, mundo y carne, admitido en el Salón de París de 1899.[86] Al día siguiente, Guido Remi hacía un largo panegírico del artista, comparándolo con sus contemporáneos italianos y americanos y pretendiendo zanjar la discusión estilística con el contundente impacto de su exposición póstuma en el público montevideano:

Todo Montevideo, como atraído por una fascinación extraña, concurre en interminable desfile a contemplar las últimas obras del gran pintor nacional. Y esa curiosidad, ese ardor, ese entusiasmo con que se observa y se discute la obra del Maestro es un homenaje elocuente que se le rinde, es un reconocimiento plebiscitario de su gran valía.[87]

El diario El Siglo publicó un artículo de Raúl Montero Bustamante

escrito para La Prensa de Buenos Aires en el que intervenía decididamente en la discusión estilística a favor de Blanes, aunque sin abrir opinión sobre su Artigas:

Los que hoy a título de intelectualismo niegan el genio artístico de Blanes, repiten con algo de compasión que solo fue un "pintor de historia". Efectivamente, este fue el género en que más produjo el maestro, pero también David y Meissonier han sido pintores de historia antes de otra cosa. Se le reprocha su ignorancia estética, su falta de comprensión en cuanto a la luz y el color, la ausencia de teoría que hay en sus cuadros. Efectivamente, Blanes no fue un colorista, ni un técnico, ni mucho menos un inventor de "teorías cromáticas"; no comprendió acaso, aunque sin duda las conoció, las audacias del impresionismo y del "aire librismo", ni los procedimientos de Monet y de Carrière, ni la "pintura literaria" de los divisionistas y puntillistas, ni las mil extravagancias del modernismo, pero por sobre todo eso fue un verdadero pintor y un notable artista. […] Si Blanes hubiera sido un mediocre discípulo de Monet y solo hubiese producido algunos débiles paisajes o tres o cuatro figuras extravagantes, se proclamaría hoy su gloria a los cuatro vientos, pero fue un pintor sincero y consciente, sin procedimiento, que solo se propuso crear y creó por los medios normales y lógicos y por eso se le niega. […]

Lo que hay en el fondo de esta teoría es la profunda indigencia de los pintores contemporáneos, que son grandes coloristas, pero no creadores.[88]

Los términos de la discusión de 1908 aparecen con bastante nitidez: con mayor o menor claridad, todos los que escribieron en los diarios consideraban que el cuadro no obedecía a los cánones del arte moderno, pero hubo varios que se arrogaron la voz del "público" para sostener que los había fascinado: la imagen era poderosa y eficaz a los efectos de transmitir un sentimiento nacional respecto de Artigas. Esos medios "normales y lógicos" hablaban al ciudadano común que no entendía nada de arte.

El diario La Democracia, fundado por Luis Alberto de Herrera y que en 1908 dirigía Carlos Roxlo, se mantuvo al margen de la polémica hasta un mes después de la inauguración, aunque su silencio parece elocuente. El 19 de abril, publicó un artículo sobre El desembarco de los Treinta y Tres reproduciendo el cuadro de Blanes, pero no tuvo una sola palabra para el Artigas hasta que el domingo 3 de mayo rompió el silencio con una nota conciliadora: sostenía que se había llegado a límites inaceptables en la controversia y que el gobierno haría bien si lo compraba, aunque debía ser a un precio razonable:

Se discute si el gobierno debe o no adquirir los cuadros del gran artista nacional don Juan Manuel Blanes, que están en exhibición, habiendo permanecido desconocidos hasta la fecha de nuestro público. Según algunos, esos cuadros merecen espacio en el museo, tanto por su mérito pictórico como por tratar soberbiamente asuntos esenciales de nuestra epopeya libertadora.

Pero otros críticos se oponen a esa adquisición apoyándose en razones de arte severísimas. En su concepto las obras póstumas no exceden los límites de la vulgaridad.

Por cierto que no cruza nuestras mentes la intención de terciar en ese debate que se mantiene entre dos extremos tal vez inexactos de hipérbole, uno, de injusticia cruel, el otro.

No nos juzgamos en aptitud de dar un juicio verdadero, inapelable sobre las obras de Blanes, aunque entendemos que piensan mal quienes piensan que las obras de aquel ilustre hijo del país no son acreedoras a la consideración pública.

Nuestro propósito simple se reduce a observar que el gobierno interpretaría ajustadamente las opiniones más generalizadas si admitiera para el Estado, por precio razonable, los cuadros objeto de tan diversos comentarios.[89]

Tras esa posición, es posible advertir a José María Fernández

Saldaña, quien en 1931 seguía sosteniendo el escaso valor de la obra y celebraba —sorprendentemente— su falta de trascendencia:

Y no obstante tan escaso mérito, y a despecho de estar inconcluso, no faltó quienes se empeñaran en popularizar y hasta en oficializar esta cara inexpresiva y sin ojos, logrando que se grabara en los sellos de correo.

Por suerte pasó aquella racha mala, y hoy el Artigas de Blanes es solamente lo que debe ser: un documento iconográfico en el Museo Histórico Nacional.[90]

A esa altura, se habían incorporado a la iconografía artiguista las obras de Herrera y Blanes Viale, y se había erigido, en la plaza Independencia, el monumento de Zanelli. Sus juicios respecto del valor de aquellos cuadros se materializaron en el asesoramiento que ofreció al MHNM en la larga gestión para su adquisición. En una carta dirigida al ministro de Instrucción Pública respecto de los precios a los cuales debían adquirirse los cuadros de Blanes a sus herederos, Fernández Saldaña sostenía que

el Artigas sobre el puente de la Ciudadela es una tela inferior, sin concluir también y en la cual no entra el valor de composición —siempre respetable— pues se trata de un personaje único.

Sin embargo, y esto probaría en todo caso la ecuanimidad del informante, los bocetos de Artigas, al carbón, y el lote “varios bocetos” está justipreciado bajo y bien podrían pagarse por ellos no los 1.700 pesos que se piden sino hasta 2.000 pesos.[91]

En 1923, siendo director del MHNM Telmo Manacorda (su gestión fue de 1921 a 1934), la disputa por el precio de los cuadros seguía sin resolverse, y los sucesores de Blanes exigían su envío a remate público. Manacorda mandó ese año una carta al ministro de

Instrucción Pública ofreciendo su mediación para bajar el precio exigido por los herederos a fin de que el Estado no perdiera tan valiosos cuadros desde el punto de vista histórico y artístico.[92]

Sin embargo, un poco más temprano ese mismo año, Manacorda había escrito al ministro Blanco Acevedo otra carta notable, analizando críticamente toda la iconografía artiguista existente y exigiendo que se declarase un retrato oficial para atender a los reclamos del público de conocer "la verdadera imagen" del prócer, cosa que —a su juicio— no cubría ninguna de las obras existentes. "Si es cierto que no puede evitarse la diversidad de actitudes ni la diversidad de figuras —Rosas, Bolívar, Napoleón, cuyas iconografías hacen volúmenes, son un ejemplo de ello—, también es cierto que, como en el caso de Artigas, no existen originales directos sino caprichosas creaciones del arte."[93] Aludía el director del MHNM, sin duda, a la ausencia de fotografías, inexistentes en los años de la independencia y que, a su juicio, serían los únicos "originales directos". Resulta notable su enumeración de la iconografía de grandes héroes, en la que no figura José de San Martín, el único de ellos que alcanzó a ser fotografiado al daguerrotipo. "Casi todos los artistas nacionales —decía—, pintores y escultores, han hecho Artigas de apoteosis, vistos al través de imaginaciones artísticas o de literaturas históricas." Manacorda reclamaba una imagen única y verdadera aun cuando no hubiera posibilidades de establecerla con precisión, porque el arte de la pintura era fantasioso. Planteaba en forma explícita la tensión entre arte y documento en las imágenes visuales del pasado. Reclamaba la oficialización de un retrato de Artigas que "no deje prosperar las interpretaciones erróneas o fantásticas", un canon arquetípico "destinado a quedar" en el alma de la patria sobre el vaivén del tiempo. "Ese canon de Artigas será busto de sello y de medalla, retrato oficial para la escuela y para el libro", sostenía, para finalmente sugerir que el ministro eligiera a su criterio cuál sería aquella imagen oficial en ocasión de la inauguración del gran monumento que estaba a punto de instalarse en la plaza Independencia, obra de Angelo Zanelli.[94]

El 4 de octubre de ese año, un documento del Consejo Nacional de Administración respondió con una solución de compromiso: la negativa a establecer un retrato oficial, en vista de la diversidad de imágenes de mérito tanto artístico como histórico, pero

determinando una selección entre las existentes, a los efectos de recomendar su reproducción para las escuelas y dependencias oficiales “que en caso de usarse retratos de Artigas, deben ser estos reproducciones de los hechos por Bonpland, Blanes, Herrera, Blanes Viale o Zanelli”.[95]

Al año siguiente, sin embargo, el Consejo de Administración de Montevideo solicitó al director del MHNM permiso para hacer una reproducción del cuadro de Artigas de Blanes para “exhibirlo en las galerías del Instituto a su cargo”.[96] Comenzaba así una larga serie que —al margen de una declaración oficial— popularizaron al Artigas de Blanes.

Aunque en los años treinta esa imagen hubiera caído en el olvido, como afirmaba Fernández Saldaña, lo cierto es que al menos a partir de 1950, cuando se conmemoró el centenario de la muerte de Artigas, reapareció en escena, para instalarse de un modo potente en la memoria colectiva.

Desde entonces, el retrato de Artigas es, para los uruguayos, la invención de Blanes.

Además de haber sido reproducido en todo tipo de soportes, desde los grabados y estampas (hasta el día de hoy) en oficinas, despachos públicos y aulas, hasta su omnipresencia en manuales y cuadernos escolares, el cuadro de Blanes abrió el camino a una nueva serie de retratos de Artigas, joven y de pie, que se inicia con el cuadro de Luis Queirolo Repetto de 1915 en la Asociación Uruguaya de Fútbol,[97] el Artigas, capitán de blandengues, de Miguel Benzo, en 1921, en la Junta Departamental de Montevideo,[98] el de Juan Peluffo en 1931 para el Palacio Legislativo,[99] y finalmente el óleo de 1941 pintado por Zorrilla de San Martín como resultado de su “estudio cronográfico” de las facciones del dibujo de Demersay y como parte de su trabajo para el monumento que realizó ese mismo año. Es posible reconocer en ese óleo, sin embargo, una clara deuda con el modelo de Blanes.[100]

Al menos a partir de 1950, cuando se produjo la gran conmemoración del centenario de la muerte del héroe, el Artigas de Blanes circuló ampliamente, para instalarse de un modo potente en la memoria colectiva. Es ese el retrato de Artigas más reproducido

en billetes, estampillas, libros de texto, grabados escolares, etc. Y también el que ha sido soporte de reapropiaciones, recuperaciones y usos políticos de su figura desde entonces hasta la actualidad. Fue la imagen de Artigas publicada en los primeros documentos del Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros), y también la que eligió Armando González ("Gonzalito"), escultor afiliado al Partido Comunista, para las facciones de su Artigas ecuestre que hoy se encuentra en el departamento de Artigas, tras permanecer largos años en la explanada del Palacio Municipal de Montevideo. Allí estaba el 26 de marzo de 1971, en el acto inaugural del Frente Amplio. Y poco después esa misma imagen de Blanes volvió a ser utilizada por los militares en el poder, desde la declaración de 1975 como "Año de la Orientalidad": el Artigas de Blanes presidió las reuniones en las que se tejieron los acuerdos del siniestro Plan Cóndor en el Parque Hotel de Montevideo durante la última dictadura militar, por ejemplo. Puede comprenderse esto en relación con la disputa por la figura del prócer y la diversidad de usos que el artiguismo tuvo en el Uruguay de las décadas de 1960 y 1970, tema que ha sido abordado en investigaciones recientes.[101]

Podría pensarse en la ambigüedad y polisemia de la imagen para poder explicarse cómo, casi contemporáneamente, la guerrilla armada, la izquierda institucionalizada y los militares golpistas hicieron uso del mismo retrato de Artigas. A diferencia de lo que ha ocurrido con otros próceres americanos, como San Martín y Bolívar, de quienes han sido elegidos diferentes retratos en función de las diversas apropiaciones y usos políticos de sus figuras, hubo una verdadera disputa por esa única imagen de Artigas en Uruguay. Sin embargo, tal vez haya que buscar las razones de la omnipresencia de aquel retrato en la imagen misma. El escultor Armando González, por ejemplo, decía en un reportaje que él puso a su estatua "el rostro de Artigas que tiene en su memoria el pueblo".

En 2011, la celebración del bicentenario de la batalla de Las Piedras volvió a poner en foco la centralidad de la figura de José Gervasio Artigas en los debates historiográficos, no solo revitalizando las discusiones e interpretaciones en clave regional, sino también proponiendo nuevas miradas sobre sus representaciones iconográficas.

El Artigas de Blanes está en el centro del argumento de la película Artigas. La Redota, dirigida por César Charlone y estrenada en 2011. En los reportajes que se le hicieron durante el estreno de su película, Charlone también declaró que quiso poner en escena el Artigas de su memoria, el que todos los escolares de Uruguay conocen. La película ficcionaliza las dudas del artista al construir la imagen del cuadro. Porque la cuestión de la verdadera imagen del prócer siempre estuvo y sigue estando en discusión más allá del éxito de la invención de Blanes. La exposición Ficciones artiguistas, de Aldo Baroffio y Alejandra González Soca, en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo (también en 2011), la serie Postura heroica (2010), del colectivo Corto (Fernando Corbo y Martín Torija), y la publicación del ensayo fotográfico El padre nuestro Artigas, de Martín Atme y Fernando Andacht (Estuario, 2011), dan cuenta no solo de su popularidad, sino también de su interés para estos artistas contemporáneos. El Artigas de Blanes es también la imagen de tapa de dos libros dedicados a reivindicar la figura de Artigas en ocasión de ese bicentenario en Argentina: el de Omar López Mato (El Ateneo, 2011) y el de Pacho O'Donnell (Aguilar, 2012).

Ese retrato se ha instalado, sin dudas, como espacio privilegiado de la idea del héroe nacional en Uruguay, como un lugar de memoria. Con su serena postura heroica, como símbolo de unidad entre Montevideo y la campaña, pero sobre todo con un rostro hermoso y encandilado por un amanecer luminoso, devino un símbolo potente en esa pequeña nación que durante mucho tiempo no se imaginó independiente, entre los dos gigantes del Cono Sur.

[1] "Potencia soberbia de la forma." Es el último verso del poema número 8 del Liber basiorum o Basia (Besos), escrito por el poeta neolatino Janus Secundus, un holandés que fue amigo de Erasmo. El beso octavo está dedicado a ensalzar las bellezas de la cara de la amada: los ojos, la cabellera, la frente, la nariz, la boca, por supuesto, los dientes y, ¡horror!, la lengua. Johann Wolfgang von Goethe citó ese verso en sus Máximas y reflexiones. Janus Secundus fue muy famoso entre los poetas licenciosísimos del Renacimiento. La traducción y la referencia que cito es de José Emilio Burucúa

(comunicación personal, 16 de junio de 2011). Con esta cita en latín, justificó Juan Zorrilla de San Martín la presentación de su Epopeya de Artigas, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1910, p. XI.

[2] Véase Clarel de los Santos Flores, La consagración mítica de Artigas. 1950. Homenajes y discursos a cien años de su muerte. Cultos, memorias e identidades, Montevideo, Cruz del Sur, 2012.

[3] En octubre de 2012, el Museo Histórico Nacional de Montevideo (MHNM) inauguró la exposición Un simple ciudadano, José Artigas, una exhaustiva recopilación de la iconografía del héroe, en la que fui invitada a colaborar. Investigación y curaduría: María Fernanda González, Ernesto Beretta, Mirtha Cazet (Departamento de Antecedentes e Inventarios del MHNM). Increíblemente, el MHNM no logró que el gran cuadro de Blanes abandonara ese despacho oficial para su exhibición pública.

[4] En Uruguay, el arquitecto Leopoldo Carlos Agorio planteó una primera mirada crítica sobre el corpus de su iconografía en 1952, en Comisión Nacional de Homenaje a Artigas, Artigas en la historia y en el arte. Catálogo de la exposición realizada en el Teatro Solís, Montevideo, 1952, pp. 7-10 (en adelante, Catálogo 1952). Algunas aproximaciones historiográficas recientes al respecto: Gabriel Peluffo Linari, "Crisis de un inventario", en Hugo Achúgar et al., Identidad uruguaya. ¿Mito, crisis o afirmación?, Montevideo, Trilce, 1992, pp. 63-73. Del mismo autor: "Pautas italianizantes en el arte uruguayo 1860-1920", en Mario Sartor (coord.), América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la independencia latinoamericana, Buenos Aires, Istituto Italiano di Cultura, 2010. También el análisis de Roberto Amigo sobre los retratos ecuestres en la tradición federal: "A caballo. Variaciones sobre el retrato ecuestre en el Río de la Plata", en Memorias del Encuentro Regional de Arte, Montevideo 2007. Región: fricciones y ficciones. Arte en tránsito. Diálogos con la historia, Montevideo, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2009, vol. 2, pp. 98-109. José Rilla, en su prólogo a Les lieux de mémoire de Pierre Nora, analiza esta cuestión afirmando que "la memoria funciona al margen de la historia aunque reclame de ella los lugares para su edificación" (José Rilla, "Historias en segundo grado. Pierre Nora y los lugares de la memoria", en Pierre Nora, Les lieux de mémoire,

Montevideo, Trilce, 2008, pp. 5-9. Véanse también los artículos de Carlos Demasi, Ariadna Islas, Eduardo Piazza, Cecilia Ponte, Esther Ruiz y Jaime Yaffé en Ana Frega y Ariadna Islas (coords.), Nuevas miradas en torno al artiguismo, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2001.

[5] Natalia Majluf, "Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú 1820-1825", en Ramón Mujica Pinilla (coord.), Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana, Lima, Banco de Crédito, 2006, pp. 203-241.

[6] Véase un análisis de las diversas banderas artiguistas en Agustín Beraza, "Las banderas de Artigas", en Artigas. Estudios publicados en "El País" como homenaje al jefe de los orientales en el centenario de su muerte, Montevideo, Ediciones de El País, 1960, pp. 235-248.

[7] Ibid., pp. 242-248. Solo en 1856, cuando se repatriaron los restos de Artigas, fue fijada una de aquellas banderas, a instancias de José María Roo, para cubrir el féretro: con dos bandas azules y una blanca en el centro, cruzadas en diagonal por una roja. Fue oficializada por un decreto del 12 de febrero de 1952.

[8] Eduardo Schiaffino, Martín Miguel de Güemes (1902), carbonilla sobre papel, Museo de Bellas Artes de Salta. Véase Laura Malosetti Costa, "El retrato ideal de Güemes", Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación, 16 de junio de 2021, disponible en línea: <www.cultura.gob.ar>.

[9] Adolfo Luis Ribera, El retrato en Buenos Aires 1580-1870, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1982.

[10] El primer retrato litografiado de Rivera fue el de Risso en 1831. En 1830, Rivera aparece en un fragmento de un óleo de Besnes e Irigoyen. José M. Fernández Saldaña, Iconografía del general Fructuoso Rivera, Montevideo, Imprenta Militar, 1928, pp. 19-27. En la introducción a su estudio de la iconografía de Rivera, el autor lamenta no disponer de descripciones literarias de su apariencia.

[11] Alfred Demersay, Histoire physique, économique, et politique du Paraguay et des établissements des jesuites, París, Hachette, 1860 (t. I) y 1864 (t. II) y un Atlas. El formato de la publicación fue en octavo de plancha: 19 x 22 centímetros. Un ejemplar de la primera edición en francés se conserva en la Biblioteca del Colegio Nacional de Buenos Aires. Lamentablemente, el Atlas se encuentra incompleto; algunas de sus láminas fueron arrancadas, entre ellas, los retratos de Artigas y del doctor Francia.

[12] Los capítulos XIII a XVI estuvieron orientados a estudiar la historia del gobierno del doctor Francia, su naturaleza y las características de su dominación. Desde el capítulo XVII hasta el XXII (final del segundo tomo), al gobierno de transición luego de su muerte en 1840 y a Carlos Antonio López y su política exterior. Evidentemente, completó su libro en Francia, pues su narración llega hasta la muerte de López en 1862.

[13] Alfred Demersay, Histoire physique..., op. cit., p. x: "Les fables, loin de grandir les hommes, la nature et Dieu, rapetissen tout / Lamartine, Milton".

[14] Alfred Demersay, Histoire physique..., op. cit., vol. II, p. 566.

[15] Alfred Demersay, História geral do Paraguay desde a sua descoberta até nossos dias, Río de Janeiro, Typographia Perseverança, 1865.

[16] Al pie del retrato figuraba la siguiente inscripción: "Aimé Bonpland – Né le 22 Août 1773 – Mort le 11 Mai 1858 / Dess. D'ap.nat. par A. Demersay / lith. Par A. Deveria".

[17] Existe un daguerrotipo de Bonpland en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires y otro en la biblioteca de la Harvard University (Weissman Preservation Center), ambos datados alrededor de 1850, es decir, apenas tres años después de la partida de Demersay.

[18] Véase Ludmilla Jordanova, Defining Features. Scientific and Medical Portraits, 1660-2000, Londres, Reaktion y The National Portrait Gallery, 2000.

[19] Alfred Demersay, Histoire physique…, op. cit., vol. II, pp. 391 y 392.

[20] Respecto de la ausencia de actividad artística durante el gobierno de José Gaspar Rodríguez de Francia, véase Ticio Escobar, Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay, Asunción, Servilibro, 2007, pp. 246-248.

[21] Alfred Demersay, Histoire physique…, op. cit., vol. II, p. 392.

[22] Alfred Demersay, Histoire physique…, op. cit., vol. II, pp. 365 y 366. El destacado aparece en el original como una ironía.

[23] Al menos en el ejemplar que se conserva en Buenos Aires, la obra no tiene cuarta parte. También Martin de Moussy, en su obra Mémoire historique sur la décadence et la ruine des missions des jésuites dans le bassin de La Plata, leur état actuel, París, Douniol, 1864, pp. 29-40, con "Guerre d'Artigas" se refiere largamente a "la acción destructiva de Artigas" en la región reclutando a los indios de las misiones de Corrientes y Santa Fe.

[24] Véase Juan A. Pradère, Juan Manuel de Rosas. Su iconografía, Buenos Aires, Oriente, 1970, t. I, pp. 106, 107 y 246.

[25] El fisionotrazo es un instrumento óptico mecánico operado manualmente e inventado en 1786 por Gilles-Louis Chrétien. Fue utilizado a lo largo del siglo XIX como una máquina de dibujo capaz de trazar los perfiles de objetos y modelos sobre láminas de cobre. Para una historia de los orígenes de la fotografía y la multiplicidad de artefactos para captar con exactitud los datos de la realidad a comienzos del siglo XIX, véase Geoffrey Batchen, Arder en deseos. La concepción de la fotografía [1997], Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

[26] Marta Penhos, "Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX", en AAVV, Arte y antropología en la Argentina, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 2005, pp. 15-64.

[27] Para un análisis de las publicaciones de Édouard Charton, véase

Marie-Laure Aurenche, Édouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque (1833-1870), París, Honoré Campion, 2002.

[28] La Tour du Monde, núm. 4, julio de 1861, pp. 97-112.

[29] Ibid., pp. 109-112.

[30] MHNM, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta de Inventario núm. 50. Casa de Giró: B-VI-2.4 par-1 a 17, lámina 4. Catálogo 1952, núm. 1, p. 11.

[31] Catálogo 1952, pp. 12 y 13, núm. 3 y 6, respectivamente.

[32] Ana Ribeiro, Historias sin importancia, Montevideo, Planeta, 2007, pp. 211-226. En 2013, esta hipótesis continuaba siendo analizada por el periodista Nelson Caula en el tomo III de su Artigas Ñemoñare. El verdadero rostro de Artigas, Montevideo, Ediciones B, 2013. El autor puso en tapa una imagen que presentaba como hecha por un "artista forense" que supuestamente habría logrado un 99,9% de fidelidad a partir de las descripciones de época del rostro del héroe, en un intento muy similar al que encaró Hugo Chávez con el "verdadero rostro" de Simón Bolívar.

[33] Comunicación personal, 23 de mayo de 2011. Agradezco a Juan Varese, estudioso de la historia de la fotografía en Uruguay, la generosa atención a mis consultas. En su opinión, solo Fredricks podría haber retratado al viejo héroe venido a menos por simple interés personal.

[34] Bernardo A. Berro, "José Gervasio Artigas", en La Alborada, año VI, núm. 206, 23 de febrero de 1902, p. 1. Agradezco al profesor Didier Calvar haberme enviado este artículo fotografiado por él en la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Montevideo.

[35] Agradezco a Abel Alexander la deferencia con que atendió mis consultas en una entrevista personal en la Fototeca de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, 10 de mayo de 2011. Alexander es el estudioso con más experiencia en el tema del daguerrotipo en Argentina. Al respecto, observa que las tomas de daguerrotipos fueron ocasiones solemnes y rodeadas de una serie de convenciones,

como por ejemplo una buena luz cenital para iluminar convenientemente los rasgos del modelo (para lo cual se diseñaron cuartos especiales en los estudios de los artistas). Sería impensable, en su opinión, que el modelo de un retrato al daguerrotipo no mire a cámara ni esté ubicado con claridad de frente a ella.

[36] La fotografía de ese retrato al óleo se encuentra reproducida en Carlos Carbajal, "Eduardo D. Carbajal", en Revista Nacional. Literatura - Arte - Ciencia, año IV, núm. 47, noviembre de 1941, pp. 231-357 (reproducido en p. 236).

[37] En el archivo fotográfico de Caras y Caretas, en el Archivo General de la Nación de Buenos Aires, por ejemplo, se conservan muchísimas fotografías en las que un óvalo dibujado con corrector blanco aísla el retrato de un personaje en medio de una escena, para producir un nuevo encuadre para su publicación.

[38] Felipe Ferreiro menciona "la rehabilitación iniciada oficialmente en 1862 con la ley que ordenó la erección de la estatua en la Plaza Independencia, ley ratificada por la Asamblea General de 1883 y al fin cumplida en 1922". Véase "Informe del Dr. Felipe Ferreiro [dirigido al Presidente del Instituto Histórico y Geográfico de Uruguay, Pablo Blanco Acevedo] sobre el Memorándum relativo a los antecedentes y gestiones para la comprobación y exhumación de los restos del sargento Manuel Antonio Ledesma (a) Ansina…", en Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, sección Documentos Oficiales, 1949, p. 735. Entre los homenajes que se tributan a Artigas en 1862, por ley 735 de ese año se le atribuye el grado de brigadier general, el más alto en el escalafón militar.

[39] MHNM, Departamento de Antecedentes e Inventarios, carpeta núm. 733 (1873), "Retrato al óleo del General José Artigas en el Paraguay, figura sedente obra de Eduardo Carbajal", y carpeta núm. 3.931, Catálogo 1952, núm. 4 y 5.

[40] En 1911 dicho museo fue dividido en tres instituciones independientes, el Museo de Bellas Artes, el de Historia Natural y el Archivo y Museo Histórico Nacional. En la división del acervo, la pintura de Carbajal pasó entonces al recién creado MHNM.

[41] MHNM, Departamento de Antecedentes e Inventarios, carpeta

733 (1873), “Retrato al óleo del General José Artigas en el Paraguay, figura sedente obra de Eduardo Carbajal”, documento sin número, certificación autógrafa del coronel Ramón de Cáceres, fechada el 15 de enero de 1865.

[42] La carta está fechada el 19 de mayo de 1865 y fue publicada en La Crónica. Se encuentra transcripta en el legajo de la obra, MHNM.

[43] “El Señor Carbajal”, en El Ferrocarril, Montevideo, 14 de octubre de 1873, y “Obra de arte”, en La Democracia, Montevideo, 14 de octubre de 1873, p. 1 (transcriptos en el legajo de la obra, MHNM).

[44] El Ferrocarril, Montevideo, 21 de octubre de 1873.

[45] MHNM, Casa de Giró M.X-Art-18. Catálogo 1952, núm. 9 y 10.

[46] MHNM, Casa de Giró M.X-Art-18. Catálogo 1952, núm. 9 y 10.

[47] La Prensa Oriental, Montevideo, 11 de junio de 1862.

[48] Fue extendida la versión de que habría sido realizado por Aimé Bonpland. Juan Zorrilla de San Martín, por su parte, en La epopeya de Artigas, sostenía que había sido hecho por José Javier Bravo (secretario de Rivera) cuando fue a visitarlo en 1846.

[49] José Luis Zorrilla de San Martín, Estudios sobre la fisionomía de Artigas, 1941-1942, carbonilla y tiza/papel, 3,1 x 4,3 cm, col. particular, Montevideo, disponible en línea: <rea.ceibal.edu.uy>. La serie completa fue reproducida en el Catálogo 1952, núm. 41.

[50] Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray [1890], Nueva York, Barnes y Noble Classics, 2003, p. 7 [trad. esp.: El retrato de Dorian Gray, Buenos Aires, El Ateneo, 2018].

[51] El arquitecto Leopoldo Carlos Agorio, presidente de la Comisión Nacional de Homenaje a Artigas creada en 1950, en su discurso citado, sostiene que es la de Blanes la imagen que despertó “el fervor admirativo de las multitudes”. “Así abre Blanes —dice— el camino a las interpretaciones, que no otra cosa son los retratos, en pintura o escultura, que siguen a su creación.” (Catálogo 1952, pp. 7-10.)

[52] Este retrato fue transferido al MHNM por la Biblioteca Nacional en 1984. La firma y la fecha en el ángulo inferior derecho (encontradas hace poco gracias a una limpieza de barnices envejecidos) permiten datar con precisión la obra, que había sido fechada en 1886 en el Catálogo 1952, p. 13.

[53] MHNM, reproducido en Catálogo 1952, p. 14 (lámina 8).

[54] Véase Philippe Gros y Alberto Dodero, Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata, Buenos Aires, ed. de los autores, 2003, pp. 129-139.

[55] Véase Roberto Amigo, "La paradoja de la pintura histórica. La 'Revista de Rancagua' de Juan Manuel Blanes", en Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio Payró", núm. 7, julio de 1997, pp. 29-44. Respecto del fracaso en la venta del retrato de José Miguel Carrera en Chile, véase el capítulo dedicado a Javiera y José Miguel Carrera.

[56] Juan Manuel Blanes, Memoria del cuadro sobre el Juramento de los Treinta y Tres, Montevideo, Imprenta Ciencias y Artes, 1878.

[57] Eduardo de Salterain y Herrera, Blanes. El hombre, su obra y la época, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1950, p. 159.

[58] Mi tía abuela, Margarita Urioste Fosalba, compartió sus últimos años en un establecimiento geriátrico con una descendiente de Juan Manuel Blanes, quien afirmaba que el pintor había elegido como modelo a un estibador del puerto de Montevideo.

[59] Gabriel Peluffo Linari, "Pautas italianizantes en el arte uruguayo 1860-1820", op. cit.

[60] Véase Natalia Majluf, "El rostro del inca. Raza y representación en Los funerales de Atahualpa de Luis Montero", en Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, año 1, núm. 1, diciembre de 2004, pp. 11-28, disponible en línea: <doi.org>.

[61] Luis Melián Lafinur, Semblanzas del pasado. Juan Carlos Gómez, Montevideo, El Anticuario de Brignole, 1915, cit. en Eduardo de

Salterain y Herrera, op. cit., p. 32.

[62] El gesto del brazo con el sombrero aparece también en el boceto de 1884 de Juan Manuel Blanes para un monumento a Artigas (Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo).

[63] Walter E. Laroche, Estatuaria en el Uruguay, Montevideo, Palacio Legislativo de Uruguay, 1981, t. II, p. 23.

[64] Ibid., pp. 23-45.

[65] José María Fernández Saldaña, Juan Manuel Blanes, su vida y sus cuadros, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1931, pp. 179 y 180.

[66] El retrato de Artigas fue ofrecido en venta al MHNM junto con otro gran óleo inconcluso, La batalla de Sarandí, además de numerosos bocetos, objetos y documentos en abril de 1912. El MHNM pidió asesoramiento al Museo Nacional de Bellas Artes y rebajó considerablemente el precio pedido por los herederos de Blanes —ellos pedían 20.000 pesos uruguayos y el Museo Nacional de Bellas Artes recomendó que no se pagara más de 7.000 pesos uruguayos por todo el lote—, tras lo cual se inició un largo proceso de negociaciones judiciales. Gracias a la gestión de Fernández Saldaña, las obras fueron cedidas en depósito al MHNM por los herederos. De hecho, el retrato de Artigas fue la primera obra inventariada en el MHNM, Departamento de Antecedentes e Inventarios, carpeta núm. 1 (1926), "Óleo de Juan Manuel Blanes, Artigas en la Ciudadela (Bocetos y obras)". El cuadro ingresó al MHNM el 10 de diciembre de 1912, pero su adquisición se concretó recién en abril de 1925.

[67] Carta de la sucesión de Blanes dirigida a José María Fernández Saldaña, fechada en Montevideo el 26 de agosto de 1913. En legajo de la obra, MHNM.

[68] "Recién el miércoles de la semana entrante se pondrán en exhibición en la casa Castelli, los últimos cuadros del pintor nacional Blanes. Con tal motivo serán invitados para presenciar la inauguración de la exposición el señor Presidente de la República, señores ministros de Estado y los miembros de la Alta Corte, etc. Como hemos noticiado ya, en los arcones viene toda la

indumentaria que sirvió de modelos al señor Blanes como documentación histórica de los episodios que ha llevado a la tela, indumentaria que le fue facilitada por las familias de guerreros de la Independencia, y que parece que piensa adquirir ahora el gobierno para destinarla al Museo Nacional. También según se nos asegura adquirirá el Estado el cuadro que representa la Batalla de Sarandí que destinará al Museo y el de Artigas que se colocará en el salón de actos públicos del Cuerpo Legislativo" (La Razón, Montevideo, 31 de marzo-1º de abril de 1908, p. 4, c. 3).

[69] "La exposición de obras de Blanes abierta al público - Varios cuadros inconclusos y el retrato de Artigas concluido - 'La Razón' ofrece dos notas gráficas", en La Razón, Montevideo, 8 de abril de 1908, p. 2. El epígrafe de la reproducción de La batalla de Sarandí consignaba entre paréntesis: "Inconcluso".

[70] Ibid.

[71] La Razón, Montevideo, 9 de abril de 1908, p. 3, cc. 1 y 2.

[72] Teógenes, "El mérito artístico y psicológico de los cuadros de Blanes - Lo poco que dicen y lo mucho que debían decir", en La Razón, Montevideo, 10 de abril de 1908, p. 1, cc. 1 y 2. El seudónimo parece indicar que el autor fuera médico.

[73] Teógenes, "Frente al nuevo retrato de Artigas - Minucias crítico-pictóricas - Un Artigas que se parece a Lavalleja", en La Razón, Montevideo, 11 de abril de 1908, p. 1, cc. 1, 2 y 3.

[74] "Buscándole el parecido al nuevo retrato de Artigas - Existe un nieto del prócer exactamente igual a él - La obra de Queirolo Repetto y su origen", en La Razón, Montevideo, 14 de abril de 1908, p. 1, cc. 5 y 6.

[75] Ibid.

[76] Está reproducido en el Catálogo 1952 con el número 21, como perteneciente a la Asociación Cristiana de Jóvenes.

[77] Luis Queirolo Repetto, Artigas en 1815, óleo sobre tela, 138 x 190 centímetros. Firmado y fechado en 1915. En el Catálogo 1952

figuró con el número 32, como perteneciente a la Asociación Uruguaya de Fútbol.

[78] La Razón, Montevideo, 15 de abril de 1908, p. 2, cc. 1 y 2.

[79] Ibid.

[80] "El gran cantor de Artigas y los Treinta y Tres da su opinión sobre el cuadro de Blanes - Una entrevista con el doctor Zorrilla de San Martín", en La Razón, Montevideo, 20 de abril de 1908, p. 1, cc. 1 y 2.

[81] "Creo que Herrera —sostenía Zorrilla— que es todo un artista y un maestro hará algo muy bueno, y que confirmará la rectificación del tipo de Artigas iniciada por Blanes" ("El gran cantor de Artigas y los Treinta y Tres…", op. cit.).

[82] "El gran cantor de Artigas y los Treinta y Tres…", op. cit.

[83] Ibid.

[84] Plácido Abad, "Importancia histórica del retrato de Artigas - Trabajos que tuvo que realizar el pintor Blanes - Detalles interesantes sobre la obra", en La Razón, Montevideo, 25 de abril de 1908, p. 2, cc. 1 y 2.

[85] Plácido Abad, "Importancia histórica del retrato de Artigas - Investigaciones que hizo Blanes antes de ejecutar el cuadro - A quién pertenecían la casaca y el pantalón del retrato", en La Razón, Montevideo, 29 de abril de 1908, p. 2, cc. 1-3.

[86] Manuel Larravide, "Blanes - el gran maestro", en El Día, Montevideo, 21 de abril de 1908.

[87] Guido Remi, "Juan Manuel Blanes", en El Día, Montevideo, 22 de abril de 1908.

[88] "Notas de 'Fénix' - Blanes y sus obras", en El Siglo, Montevideo, 22 de abril de 1908.

[89] "Pintura patriótica. Las telas de Blanes", en La Democracia, Montevideo, 3 de mayo de 1908, p. 1, c. 1.

[90] José María Fernández Saldaña, Juan Manuel Blanes, su vida y sus cuadros, op. cit., p. 180.

[91] Carta de José María Fernández Saldaña a Pablo Blanco Acevedo, fechada el 19 de agosto de 1919, en el legajo de la obra, MHNM.

[92] Carta de Telmo Manacorda a Pablo Blanco Acevedo, fechada el 10 de marzo de 1923, legajo de la obra, MHNM.

[93] Carta de Telmo Manacorda a Pablo Blanco Acevedo, fechada el 10 de enero de 1923, legajo de la obra, MHNM. En esa carta, Manacorda afirmaba que era constantemente consultado respecto del "verdadero" retrato de Artigas: "Las oficinas administrativas, las escuelas públicas de la nación, tienen cada una efigie del Precursor esencialmente distinta".

[94] Ibid.

[95] Carta firmada por el subsecretario José Cerruti, fechada el 4 de octubre de 1923, legajo de la obra, MHNM.

[96] Carta firmada por León Pupo y Francisco Pacheco, presidente y secretario del Consejo de Administración de Montevideo, respectivamente, fechada el 15 de febrero de 1924, legajo de la obra, MHNM.

[97] Óleo sobre tela, 190 x 138 centímetros, núm. 32 del catálogo Artigas en la historia y en el arte, Montevideo, Comisión Nacional de Homenaje a Artigas, 1952. Queirolo Repetto había intervenido en la polémica sobre el cuadro de Blanes en 1908 argumentando que un cuadro suyo anterior estaba mejor documentado. "Buscándole el parecido al nuevo retrato de Artigas - Existe un nieto del prócer exactamente igual a él - La obra de Queirolo Repetto y su origen", en La Razón, Montevideo, 14 de abril de 1908, p. 1, cc. 5 y 6.

[98] Óleo sobre tela, 200 x 125 centímetros, núm. 35, Catálogo 1952.

[99] Óleo sobre tela, 300 x 200 centímetros, núm. 39, Catálogo 1952.

[100] Óleo sobre tela, 216,5 x 113 centímetros, núm. 42, Catálogo 1952. En 1952, se encontraba en el estudio de su autor.

[101] Véase Inés Nercesian, “Los ecos de una revolución inconclusa. Artigas y el MLN-Tupamaros”, en Waldo Ansaldi, Patricia Funes y Susana Villavicencio (coords.), Bicentenario: otros relatos, Buenos Aires, Del Puerto, 2010, pp. 169-188.

V

Manuel Belgrano

Se deja ver que mis conocimientos marciales eran ningunos y que no podía yo entrar al rol de nuestros oficiales, que desde sus tiernos años se habían dedicado, aun cuando no fuese más que a aquella rutina que los constituía tales, pues que, ciertamente, tampoco les enseñaban otra cosa, ni la Corte de España quería que supiesen más.

MANUEL BELGRANO[1]

EN 2020, ESTABA PREVISTA una gran conmemoración del 250º aniversario del nacimiento y 200º aniversario de la muerte de Manuel Belgrano (Buenos Aires, 1770-1820) que se vio frustrada por la irrupción de la pandemia de COVID-19. En ese contexto, su figura —el héroe más admirado e indiscutido en la siempre problemática historia argentina— se ha resignificado de un modo extraordinario, aunque tal vez todavía no advirtamos sus alcances. El súbito cimbronazo del escenario global permitió volver a pensar desde nuevas perspectivas la complejidad de su figura, por más estudiada y venerada, no menos trágica y enigmática.

En 2014, Tulio Halperin Donghi publicó su último ensayo: El enigma Belgrano. Un héroe para nuestro tiempo, escrito en un momento de divisiones políticas dolorosas y destructivas en Argentina, una vez más.[2] Ese año, se cumplían doscientos años del momento que nuestro gran historiador había calificado como el nadir de Belgrano: el año en que aquel rico heredero de una familia de genoveses con larga trayectoria en los negocios con España, que había dado un decisivo golpe de timón en su vida sacrificando todo por aquellos ideales, veía crecer su decepción tras sufrir importantes derrotas. En ese clima escribía Belgrano su Autobiografía, que fue publicada solo en fragmentos mucho después de su muerte.[3] Se

advierte con facilidad en ese ensayo la decepción del mismo Halperin, quien murió poco más tarde ese mismo año, sin ver un horizonte de armonía en la nación cuya historia había procurado obstinadamente descifrar, aunque su intención me parece inequívoca y belgraniana: un último llamado a la reflexión, a pensar en aquel ideal de "bien común", con su prosa cuidada y muy meditada distancia, evitando cualquier tentación de desborde emotivo.

En ese ensayo, Halperin desplegó en un par de páginas más de diez retratos de Belgrano, sin epígrafes, para calificarlo como "héroe sin rostro" y observar con agudeza un problema en ellos:

El héroe sin rostro, 1793-1961. Las conjeturas de pintores e ilustradores se multiplican en retratos, láminas conmemorativas y estampillas. Sólo tres de ellos fueron realizados en vida de Belgrano, sin embargo presentan rasgos completamente distintos entre sí. Las discrepancias prueban acabadamente que de todos esos retratos no se puede sacar en limpio una imagen de Belgrano que permitiese reconocerlo sin vacilación, como la tuvieron muchos próceres desde Moreno y Saavedra hasta Sarmiento y Mitre.[4]

Más allá de observarlo, no prestó demasiada atención nuestro historiador a este problema; más bien le sirvió para construir una bella metáfora final para su ensayo:

Es el aval de Dorrego el que logra que una entera nación, envuelta hoy más que nunca en una despiadada guerra contra sí misma, se vuelva reverente hacia la memoria de Manuel Belgrano y reconozca en él a un héroe. Un héroe afectado por una suerte de anonimato —notorio en la dificultad de encontrar un único rostro entre sus muchos retratos—, lo que hace de él un prócer apropiado para este inhóspito tercer milenio, porque supo afrontar estoicamente el destino de quienes debemos vivir en un mundo que ha cesado de sernos comprensible.[5]

Asumía allí nuestro historiador la perspectiva tradicional con que se ha examinado y se siguen escrutando los retratos de los héroes: ¿cuál refleja su "verdadero rostro"? ¿Qué retratos son "auténticos"?

Como en muchos otros casos, se ha construido toda una iconografía belgraniana a lo largo del tiempo, que alimenta no solo la imaginación escolar, sino también documentos oficiales, papel moneda, estampillas y monumentos. Historiadores e iconógrafos, entre quienes se destacan varios miembros de la Academia Nacional de Bellas Artes —Alejo González Garaño, Bonifacio del Carril, Adolfo Luis Ribera y, más recientemente, en Santa Fe, Nanzi Sobrero de Vallejo—, han dedicado largas y concienzudas pesquisas para ordenar y documentar los retratos del prócer: quiénes fueron sus autores, qué de su fisonomía puede conocerse a través de ellos, cuáles fueron hechos en vida del retratado (considerados los "auténticos", las cabezas de serie de sucesivas reelaboraciones o copias). Circulan además innumerables textos comentando tales retratos: de qué color eran sus ojos, cuán delicadas eran sus facciones, qué tipo étnico podía adivinarse en ellas, si su refinamiento era una pose de dandi o si revelaba algo de afeminamiento… en fin. Muchas elucubraciones alrededor de una fisonomía esquiva, en procura de saber algo más acerca de ese hombre tan prolífico en escritos y en acciones. Es que los héroes, instituidos en "santos laicos" de las naciones, necesitan un rostro. Una imagen para ser venerada y encontrar en ella la clave o la confirmación de todo lo que se conoce y se construye sobre él.

Quisiera proponer aquí una reflexión sobre los primeros retratos de Belgrano desde otra perspectiva. Y pensar esa ausencia de rostro en el marco de la gesta revolucionaria en la que tomó parte como pensador, como funcionario y como militar. Gesta en la cual los símbolos, las imágenes visuales, los retratos tuvieron un lugar altamente significativo.

Pensemos solamente que ningún rey de España pisó jamás sus posesiones en América y que, a lo largo de tres siglos, su presencia tomó lugar en las fiestas y celebraciones de estas tierras, personificada en su retrato y en el estandarte o pendón real, que su efigie legitimó las transacciones, el papel moneda y los actos

administrativos. Y que, como observa Natalia Majluf,

en Hispanoamérica, el comienzo del fin de la imagen del monarca se da a partir de 1808, con la jura de un rey sin corona. Las proclamaciones de Fernando VII en todo el mundo hispánico dieron nueva vigencia a su real efigie. Así, en el momento de mayor crisis de la monarquía, la imagen del rey alcanzó también su mayor circulación, un énfasis sin precedentes que, paradójicamente, exponía su inédita fragilidad.[6]

Reproducida en medallas, pañuelos, escarapelas, piezas de loza, panfletos, la efigie del rey adquirió entonces nuevos significados, menos absolutos, con el fin de sostener adhesiones a un régimen lejano y tambaleante. Así, en el vertiginoso proceso de sustitución simbólica que tuvo lugar en las regiones recién emancipadas, los retratos fueron a menudo dispositivos políticos, aunque resultaron las divisas, los colores, los símbolos y las alegorías republicanas los que ocuparon el lugar simbólico que dejaba vacante el cese de la autoridad real. El poder ya no estaba personificado en el retrato del rey, sino que este era sustituido por los símbolos de las nuevas repúblicas: banderas, escudos y escarapelas y, sobre todo, el escudo nacional en el reverso de las monedas en lugar de su efigie, lo que —sostiene Majluf— significó la más clara destitución del poder del monarca con un nuevo signo de soberanía.[7] En ese tránsito "de súbditos a ciudadanos", se quemaron, degollaron, sometieron a juicio y ejecutaron retratos de Fernando VII y los virreyes.

Las representaciones y los espectáculos visuales tuvieron un papel no menor a la hora de construir identidades nuevas y pactos colectivos que resultaban riesgosos para las propias vidas y los patrimonios personales de los ciudadanos. María Lía Munilla Lacasa destaca que, en una sociedad en la que solo una minoría estaba alfabetizada, las representaciones simbólicas del poder fueron fundamentales: "Era éste el lenguaje que, por vía de lo sensible, de lo estético, gran parte de la población podía entender y compartir".[8]

Manuel Belgrano fue, sin duda, un activo "fabricante de emblemas".

Dardo Corvalán Mendilaharsu reunió, en su ya clásico trabajo para la Academia Nacional de la Historia, evidencias documentales de la importancia que, en plena campaña, Belgrano otorgaba a la necesidad de lucir escarapelas y enarbolar banderas. Eran necesarias no solo para que las tropas no se confundieran en combate, sino también para afianzar sentimientos de adhesión a la causa patriótica por parte de los sufridos y vacilantes combatientes y en las poblaciones a las que fueron llegando: Rosario, Salta, Tucumán y Jujuy, en los años 1812 y 1813. También evidencia su determinación a oficializar la bandera nacional aun contrariando las vacilaciones del Primer Triunvirato.[9] José de San Martín expresaba, en aquellos primeros meses de 1813, idéntica preocupación por no contar con un estandarte para las tropas, al tiempo que diseñaba el vestuario para los Granaderos.[10]

El 13 de febrero de 1812 escribió Belgrano desde Rosario al Gobierno en Buenos Aires:

Parece que es llegado el caso de que V.E. se sirva declarar la Escarapela Nacional que debemos usar para que no se equivoque con la de nuestros enemigos y no haya ocasiones que puedan sernos de perjuicio, y como por otra parte, observo que hay Cuerpos de Ejército que la llevan diferente, de modo que casi sea una señal de división, cuyas sombras, si es posible, deben alejarse, como V.E. sabe, me tomo la libertad de exigir de V.E. la declaración que antes expuse.[11]

Con gran rapidez, solo cinco días más tarde, el Triunvirato le contestaba oficializando los colores (ya de uso) blanco y celeste para la escarapela nacional de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Entonces Belgrano se tomaría otra libertad: la de extender el empleo de los colores a los estandartes, sustituyendo los del Imperio español, cosa que el Triunvirato le reprende duramente. Es sabido que hasta 1815 no se izó la bandera nacional en Buenos Aires:

Las banderas de nuestros enemigos son las que hasta ahora hemos usado, pero ya que V.E. ha determinado la Escarapela Nacional con que nos distinguimos de ellos, y de todas las Naciones, me atrevo a decir a V.E. que también se distinguieron aquellas, y que en estas Baterías no se viese tremolar sino las que V.E. designe. Abajo, Señor Excelentísimo, esas señales exteriores que para nada nos han servido, y con que parece que aun no hemos roto las cadenas de la esclavitud.[12]

Pero además, poco después, Belgrano diseñó otra bandera, en la que decidió hacer "pintar las armas de la Soberana Asamblea General Constituyente, que usa en su sello" (o sea, el escudo nacional) sobre fondo blanco. La hizo bendecir y la donó con un despliegue de fiestas solemnes al Cabildo de Jujuy, donde todavía se conserva en la iglesia Matriz de San Salvador de Jujuy como reliquia con el nombre de "Bandera Nacional de nuestra libertad civil", como consta en el acta capitular.[13]

Esta bandera es la única que se conserva de las que Belgrano creó entre 1812 y 1813 y resulta de sumo interés, porque, como observa con agudeza Corvalán, es precisamente un estandarte, "rodeado del aura de leyenda que necesitan los símbolos"[14] y —podríamos agregar— imbuido de aquel carácter único y sagrado que encarnaba el estandarte real, que también se conservaba en la catedral. Podría pensarse esa bandera única, en la que se presentaba el escudo apenas aprobado por la asamblea sobre fondo blanco, como una pieza de transición entre aquel carácter transitivo de la autoridad del rey de España que ostentaba el pendón real, pieza única que en las festividades paseaba por la ciudad el alférez, y la multiplicación republicana de las banderas.

Podríamos seguir con otros ejemplos de la actividad iconopoiética de Belgrano: la acuñación de medallas de las batallas de Salta y Tucumán, por ejemplo, o el escudo donado a la escuela de Jujuy en 1812, que incluía la leyenda: "Venid que de gracias se os dará el néctar agradable y el licor divino de la sabiduría".[15]

Pero volvamos a la cuestión de los retratos.

Aun cuando tuvieron nuevos significados y funciones, los líderes de la gesta independentista rápidamente se hicieron retratar después de sus primeros triunfos. Así lo hicieron José de San Martín y buena parte de los oficiales del Ejército de los Andes en Santiago de Chile, a partir de su primera victoria en Chacabuco en 1817 (véase el capítulo VII).

Pero en Buenos Aires, por entonces, no había artistas capaces de llevar adelante esa tarea con cierto decoro, puesto que la ciudad era un enclave por demás periférico del dominio español, sin academia ni talleres activos. Además, en esos años Brasil resultaba un destino mucho más atractivo para los pocos artistas viajeros europeos que llegaron a América del Sur en tiempos tan turbulentos (Jean-Philippe Goulu, por ejemplo, que llegó a Buenos Aires en 1824 después de algunos años en Brasil). Todos aquellos oficiales patriotas se hicieron retratar en esos años por el mulato Gil, en Santiago de Chile.

Manuel Belgrano, hasta donde sabemos, no encargó ningún retrato luego de sus victorias en Salta y Tucumán. Una explicación posible podría ser que no había en aquellos parajes pintores hábiles a quienes recurrir. Sin embargo, en el siglo XVIII, en Potosí, pero también en Salta, Tucumán, incluso en la quebrada de Humahuaca y el marquesado de Yavi, se habían desarrollado centros de producción artística que suponemos más activos que Buenos Aires o Santiago de Chile. En Potosí, la ciudad que había albergado a grandes pintores de la colonia, como Bernardo Bitti, Diego de Ocaña o Melchor Pérez de Holguín, hubo una importante escuela de pintores. Aun cuando había sufrido un largo período de guerras, devastaciones y crisis, difícilmente no hubiera en 1813 algún retratista activo en la ciudad.[16]

Pero además, según Bonifacio del Carril, el mismo Belgrano hizo sus encargos iconográficos más trascendentes al platero potosino Juan de Dios Rivera: “Nacido en el Alto Perú, en la villa de Potosí, Juan de Dios Rivera dibujó en 1794 el escudo del Real Consulado, mandado hacer por Belgrano, y en 1813, el sello de la Asamblea General Constituyente que dio origen al escudo nacional”.[17] Afirmaba este gran iconógrafo que ese platero fue también el autor de un retrato de Fernando VII grabado en 1808 que se conserva en

el Museo Histórico Nacional (MHN).[18] De manera que es probable que fuera también un artista capaz de hacer retratos (aunque, según Del Carril, de factura "bastante deficiente").

Tras derrotar a las tropas al mando de Goyeneche en Salta y Tucumán, Belgrano hizo su entrada triunfal en Potosí con grandes fastos, homenajes y demostraciones populares.[19] La extraordinaria tarja de oro y plata que le obsequiaron entonces las damas de aquella ciudad minera que había sido la más rica de América del Sur podría abonar la idea de que no hubiera entonces allí un retratista a la altura de un encargo semejante.[20] Como observaba en su publicación de 1917 Antonio Dellepiane, residían en ella "excelentes orfebres, maestros medallistas y cinceladores de monedas y de joyas, de objetos de vajilla y de piezas consagradas al culto religioso […] ejercitados en el arte difícil de vestir la idea abstracta en forma figurada".[21] La compleja iconografía de ese lujoso obsequio fue analizada en detalle por Dellepiane, quien la consideró como "un canto, en oro y plata, en loor de Belgrano y de la independencia americana".[22] Y nuestro héroe llevó su tarja triunfal a Buenos Aires y la donó al Cabildo, donde fue exhibida desde sus balcones. ¿Podría pensarse esa tarja como un "retrato" simbólico de sus ideas? Esa joya extraordinaria de casi dos metros de altura actualmente se conserva en el MHN.[23]

LOS PRIMEROS RETRATOS DE BELGRANO

Cada retrato de Belgrano encierra un enigma, difícil de resolver hoy. Dejando de lado la cuestión de la "verdad" de aquellos que nos han llegado como sus primeros retratos, debemos pensarlos como producto (o no) de sus propias decisiones. Su interés y preocupación por la cultura visual y las artes del dibujo aparecen con claridad no solo en su atracción por la creación y los usos de símbolos para las nuevas ideas, sino también en su convicción acerca de la utilidad de las artes "del dibujo" para el despliegue y la realización de sus ideales políticos y económicos.[24]

Cada retrato es fruto de un pacto, una negociación entre quien lo encarga (a menudo el propio retratado) y el retratista en cuanto a tamaño, precio, apariencia, vestimenta, ambiente, inscripciones, etc., y sobre todo —pero no solo—, en el caso de los retratos pintados, respecto del logro de un "parecido". Esto es: el pintor debía llegar a plasmar una apariencia que al comitente le resultara adecuada. Innumerables ejemplos tenemos no solo de descripciones detalladas de los atributos que debía tener un retrato (el caso del encargo del de Manuelita Rosas a Prilidiano Pueyrredón analizado por Adolfo Luis Ribera es paradigmático),[25] sino también de juicios y querellas entre retratados y retratistas por no alcanzar en el producto los resultados esperados por los clientes.

A partir de esta perspectiva, conviene entonces someter a crítica lo poco que sabemos acerca de los primeros retratos de Belgrano para reflexionar —sin poder, por el momento, incursionar en nuevas evidencias materiales o documentales— sobre sus propias decisiones en cuanto a la confección, distribución y posibles destinos públicos de su retrato, entendiendo por decisiones también la ausencia de iniciativas al respecto.

LA MINIATURA DE JOSEPH ALEXANDRE BOICHARD

Este retrato en miniatura sobre marfil, de 6,3 centímetros de diámetro, está firmado a la derecha "J. A. Boichard", ca. 1815 (lámina 24). Al dorso tiene una leyenda: "Retrato del general don Manuel Belgrano pintado en Europa en 1793 por J. A. Boichard".[26] No sabemos quién ni cuándo agregó ese texto al dorso del retrato, escrito, con toda evidencia, mucho más tarde, ya que en 1793 el joven Manuel, de apenas 23 años, estaba muy lejos de ser general.

Esa fecha, además, resulta altamente improbable: según el diccionario de artistas franceses Bénézit, Joseph Alexandre Boichard solo exhibió obras en el Salón de París entre 1808 y 1814.[27] El peinado y la vestimenta, por otra parte, no condicen con la fecha atribuida. Esto ha sido observado antes por varios investigadores. En 1935, Alejo González Garaño ya discutía la datación y tal vez por ello en el catálogo del MHN se encuentra fechado en 1815, año del segundo viaje de Belgrano a Europa.[28] Marcelo Marino, investigador de la historia del vestido, comparte estas observaciones, remitiendo a bibliografía actualizada sobre los cambios en la moda de aquellos años posteriores a la Revolución Francesa.[29] En cuanto al peinado, Marino no duda en identificarlo como la famosa coiffure à la Titus o à la Brutus que se adoptó entre 1805 y 1820. En su opinión, si quedara alguna duda respecto de la vestimenta, "lo que ajusta la datación es el peinado […] así como la actitud y la expresión. La manera en la que conecta con el espectador y ese deseo de gustar que destila la imagen es notable y muy propia de la retratística de 1805 en adelante".[30]

Sin embargo, la datación en 1815 tampoco es probable: la edad del retratado no coincide con la que tendría Belgrano por entonces (45 años) ni con el aspecto que suponemos debía ofrecer, aquejado desde hacía muchos años por varias enfermedades y agotado tras largas y difíciles campañas y derrotas militares. No podemos tener certeza, de hecho, de que el retratado sea en efecto Manuel Belgrano, salvo por la atribución de la familia. Fue donado al MHN

por Carlos Vega Belgrano, el 19 de agosto de 1901.

LOS RETRATOS ATRIBUIDOS A CASIMIR CARBONNIER

Veamos ahora el retrato más difundido de Belgrano (lámina 25), reproducido en el papel moneda y estampillas oficiales, libros y manuales escolares, láminas en las oficinas públicas, etc. Fue copiado por numerosos pintores: desde Johann Moritz Rugendas en 1845 (Museo Marc de Rosario), Prilidiano Pueyrredón (para el Club del Progreso, hoy en el Jockey Club) y Ernest Charton en 1873 (Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti en La Plata) hasta Rafael del Villar (Museo Marc de Rosario) y Fortunato Fontana (MHN), además de muchas otras copias anónimas, aceptado como el verdadero rostro del prócer. Es un bello cuadro en el que Belgrano aparece elegante y en actitud meditativa, sentado en una silla estilo imperio, en un ambiente refinado y austero, con cortinados de terciopelo rojo y con sus piernas cruzadas enfundadas en pantalones amarillos, sosteniendo un objeto casi oculto en su mano (que ha sido identificado como un pastillero), sobre el muslo. A través de una ventana ubicada a su izquierda, se despliega —en un cuadro dentro del cuadro— una escena de batalla en la que, además de la consabida palmera para indicar el ámbito sudamericano, se advierte muy pequeña una bandera argentina de solo dos bandas: una celeste y una blanca. Es una pintura al óleo sobre tela, de 130 x 110 centímetros sin firma ni fecha, que perteneció a la familia Belgrano y fue adquirida a su bisnieto Néstor Belgrano en 1978 por el Banco de Olavarría. Actualmente, se encuentra en el Museo Municipal de Artes Plásticas Dámaso Arce, al que fue donado por el banco, y fue declarado patrimonio de la ciudad en 1996.[31]

Durante mucho tiempo, se consideró obra de un retratista inglés anónimo y se creyó que Belgrano lo había traído a su regreso del difícil e infructuoso viaje diplomático a Londres que en 1815 compartió con Bernardino Rivadavia, quien se habría hecho retratar por el mismo artista.

Pero Ribera encontró en el diario Argos de Buenos Aires la noticia

de la llegada al puerto, desde Londres, de dos retratos de Belgrano el 10 de abril de 1822, uno de los cuales, indudablemente, es este: "Ha llegado a la ciudad un retrato elegante de cuerpo entero del finado General Belgrano, y un busto del mismo, trabajados por un hábil artista de Londres. Daremos una descripción de ambas piezas apenas se obtenga de los señores en cuyo poder se hallan".[32]

A pesar de que el diario prometía comentar y describir ambos retratos, esto no ocurrió. Los cuadros fueron discretamente atesorados: el mayor de ellos, por la hija de Belgrano, en cuya casa el pintor bávaro Johann Moritz Rugendas pudo verlo en 1845. Rugendas hizo entonces un dibujo a lápiz del rostro que firmó y fechó con las siguientes inscripciones: "El benemérito General Dn. Manuel Belgrano (Copia de un retrato pintado en Londres y perteneciente a la señorita Da. Manuelita Belgrano, hija del finado). M. R. [Mauricio Rugendas] Buenos Aires, 30 de junio de 1845" (figura V.1).[33]

El otro cuadro —más pequeño— llegado a Buenos Aires, según el Argos, en 1822, es un retrato de medio cuerpo, en el que la pose aparece casi idéntica al anterior, aunque en este la mirada se dirige al espectador (lámina 26). Sabemos que perteneció a Bernardino Rivadavia y que en 1938 fue donado al Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) por María Salomé de Guerrico de Lamarco y Mercedes de Guerrico.

Puestos uno junto a otro sus registros fotográficos, sin embargo, podría ponerse en duda que sean de la misma mano. El cuadro pequeño (del MNBA) parece de mejor factura y el tratamiento del cabello, por ejemplo, difiere mucho en ambas telas. Esto también puede deberse a posibles repintes y diferentes condiciones de conservación, ya que el informe de restauración que conocemos a través de la publicación de Nanzi Sobrero de Vallejo señala que los encontraron muy deteriorados, con huellas de varias intervenciones anteriores y repintes.[34]

FIGURA V.1. Johann Moritz Rugendas, El benemérito general don Manuel Belgrano (copia de un retrato pintado en Londres y perteneciente a la señorita doña Manuelita Belgrano, hija del finado) (1845), grafito sobre papel, 26 x 19 centímetros, Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc, Rosario.

Uno de aquellos retratos llegados de Londres en 1822 (el de cuerpo

entero, que se conserva en Olavarría) fue atribuido más de un siglo después por Mario Belgrano, descendiente e historiador del prócer, a un artista francés muy poco conocido: Casimir Carbonnier (Beauvais, 1787-París, 1873).[35] Por extensión, también se le atribuyó el cuadro de medio cuerpo.

La atribución, publicada por Mario Belgrano en 1944,[36] surge de un soneto, también anónimo, que encontró en el archivo belgraniano del Museo Mitre y que ha sido desde entonces transcripto innumerables veces para demostrar una autoría que, por la falta de firma, ha sido puesta en duda:

Al perfecto retrato del general Belgrano por Monsieur Carbonier

Soneto

Invoco al sacro numen reverente

de Apolo, y musas del celeste coro,

para hacer el encomio con decoro

a Carbonier ilustre. Lo eminente

de tu pincel divino, el alma siente,

la vista encanto, pues clarín sonoro

es de la Fama sobre nubes de oro

presentando inmortal al héroe ausente.

El reposo y la gracia pinta activo,

son las facciones de Belgrano mismo,

de aquel finado en la memoria vivo.

Se mira allí la lid, al patriotismo,

y del General parece su esplendor

que brilla por Carbonier mucho mayor.[37]

Evidentemente, el soneto fue compuesto luego de la muerte de Belgrano y tal vez acompañó la llegada de los cuadros de Londres, pero nada sabemos al respecto, solo que la caligrafía no parece muy posterior a las primeras décadas del siglo XIX.

Las pocas obras de Carbonnier que pueden encontrarse hoy en subastas y colecciones públicas parecen confirmar esa atribución. Las miniaturas subastadas en Christie's y otras casas de remate en los últimos años,[38] pero sobre todo uno de los dos grabados que existen en el acervo de la National Portrait Gallery (NPG) de Londres a partir de sendas obras de aquel Carbonnier, alientan esa hipótesis de Mario Belgrano. El retrato de Richard Raikes, del cual la NPG conserva la reproducción litográfica en una publicación periódica, coincide con nuestro retrato de Belgrano en la pose, el estilo y la disposición de la escena, con una veduta que abre a un paisaje a la izquierda del retratado.[39]

Un gran retrato de sir Neil Campbell (1776-1827), el oficial inglés cuyo descuido permitió a Napoleón Bonaparte escapar de la isla de Elba, firmado y fechado por Carbonnier en 1818, es propiedad de la Fundación Demidoff de Florencia. Fue "redescubierto" en 2015[40] y se encuentra en préstamo desde el 25 de julio de 2019 en el Museo Nazionale delle Residenze Napoleoniche en Portoferraio, en aquella isla.[41] Este gran retrato, de dos metros de altura, presenta también una notable proximidad con nuestro Belgrano. Aun cuando el tamaño de la composición y la importancia del personaje aparecen con una jerarquía mayor, cabe observar que se abre la característica veduta a un paisaje sobre el lado izquierdo, la composición con el personaje cerca de una mesa y cortinados de terciopelo rojo en el fondo, pero, sobre todo, la mesa junto a la que posa Campbell es muy similar a la del retrato de Belgrano.[42]

Ahora bien, como observa Carolina Vanegas Carrasco, hay

diferencias en la pose y actitud de los retratados europeos en relación con nuestro Belgrano: Raikes posa con sus libros, escribiendo, en actitud de hombre de letras, un rol con el que se identificaba Belgrano, antes que con su tardía y accidentada carrera militar. Incluso el militar Campbell posa vestido de civil junto a un escritorio en actitud de lectura. En el retrato de nuestro prócer, en cambio, no hay atributo alguno que lo vincule con la actividad intelectual; la escena de la batalla de Salta a través de la ventana lo asocia a su rol como militar, el cual contrasta no solo con su vestimenta elegante, sino también —sobre todo— con su enigmático gesto: su mirada no se dirige al espectador, sino que, baja y sombría, podría interpretarse como de introspección o melancolía.[43]

A pesar de estas comparaciones que acercan los dos retratos de Belgrano a Carbonnier, de quien también se cree que es el autor del retrato de Rivadavia que está en el MHN, un velo de misterio persiste sobre estas pinturas: a diferencia de todas las otras obras conocidas de Carbonnier, ninguna de ellas está firmada.[44] Es de suponer que el retrato de Rivadavia fue traído por él mismo a su regreso del largo periplo europeo, en 1820.[45]

Resulta probable que haya sido Bernardino Rivadavia quien persuadiera a Belgrano de la conveniencia o la necesidad de encargar un retrato suyo a un buen artista en Londres. También es probable que haya sido él quien se ocupara de traer a Buenos Aires aquellos dos retratos en 1822, de los cuales uno permaneció en su poder. La dedicatoria a Rivadavia en el retrato grabado de Belgrano que hizo el platero Pablo Núñez de Ibarra en Buenos Aires en 1819, cuando ya nuestro héroe había caído en desgracia y estaba mortalmente enfermo, abona esta hipótesis.

Por otra parte, Rivadavia mismo parece haber valorado mucho la necesidad de contar con retratos de la mejor calidad posible. Sabemos que él se hizo retratar por uno de los artistas más renombrados de la mayor escuela de retratistas de Europa por entonces: sir Thomas Phillips. El cuadro se encuentra perdido, pues Rivadavia no lo trajo a su regreso, y es probable que algún día se encuentre en Londres, pues el British Museum posee en su colección una prueba de grabado de “His Excellency Bernardino Rivadavia”

por Charles Turner (sobre sir Thomas Phillips) bellísima, fechada en 1825 (figura V.2).[46]

Prilidiano Pueyrredón, muchos años más tarde, hizo sendas versiones de ambos retratos atribuidos a Carbonnier que pertenecieron al Club del Progreso y hoy están en el Jockey Club.[47]

FIGURA V.2. Charles Turner (impresor) sobre Thomas Phillips, His Excellency don Bernardino Rivadavia (1825), grabado a media

tinta, 51,4 x 37 centímetros, The British Museum, Londres.

LOS GRABADOS DE PABLO NÚÑEZ DE IBARRA

Un año después de la muerte de Belgrano, se celebraron unas solemnes honras fúnebres y un banquete en su honor, que Bartolomé Mitre describió en el epílogo de su Historia de Belgrano y la independencia argentina. El recinto, recordaba Mitre, estaba "tapizado de banderas con un retrato de Belgrano coronado de laurel".[48] Ahora bien, cabe preguntarse: ¿qué retrato? Porque aún no habían llegado los que viajaron desde Londres en 1822…

El Elogio fúnebre de fray Cayetano Rodríguez, publicado en 1821, incluyó un retrato grabado y firmado por Pablo Núñez de Ibarra, en el que podía verse a un Belgrano de aspecto adusto y cansado, rodeado de hojas de laurel (figura V.3). Es probable que fuera ese el que presidió las ceremonias descriptas por Mitre.[49]

En el MHN se conserva otro retrato de Belgrano, grabado de Núñez de Ibarra, ligeramente diferente, con la imagen invertida, cabello más ralo y canoso, y con la siguiente leyenda: "EL GENERAL BELGRANO / Dedicado / al ciudadano doctor don Bernardino de Rivadavia" (lámina 27).[50]

FIGURA V.3. Manuel Pablo Núñez de Ibarra, Retrato del general Manuel Belgrano, litografía, 26 x 21,5 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

¿Quién era Pablo Núñez de Ibarra? Este correntino (1782-1862), de oficio platero, había grabado en 1818 la estampa ecuestre de San Martín a caballo que, llevada a París por Ambrosio Crámer, fue el modelo de una de las cuatro litografías que el famoso pintor francés Théodore Géricault hizo de temas argentinos al año siguiente: los retratos ecuestres de San Martín y Belgrano y las batallas de Chacabuco y Maipú.[51] Núñez de Ibarra había levantado una suscripción popular y había pedido ayuda al Cabildo para financiar su estampa de San Martín. Podríamos suponer que fue Rivadavia —que permanecía todavía en Europa desde 1815— quien encargó el retrato del camarada que acababa de llegar a la ciudad empobrecido y enfermo ya de muerte. Es muy probable que aquel dibujante y platero haya visitado a Belgrano para dibujar sus facciones y que sea este el único retrato hecho en vida de Belgrano. No tenemos evidencia de ello, pero tampoco tenemos certeza de que alguna de estas dos versiones haya sido el retrato que, coronado de laurel, presidió el banquete de 1821.[52] Pablo Montini observa que un párrafo del "Apóstrofe a los profesores de estas artes [pintura y escultura] con motivo de la muerte del general Belgrano", publicado en el primer número del Boletín de la Industria, parece demostrar la hipótesis de que, en efecto, lo fue alguna de ellas: "Vosotros llevaréis a pesar de la muerte misma, el busto triunfante del general Belgrano hasta las edades venideras".[53]

Ribera atribuye "al gusto eclesiástico" el ornamento de armas, banderas, laureles y olivos que se despliegan simétricamente bajo el busto de Belgrano, como símbolos de sus glorias militares en el grabado dedicado a Rivadavia. El retrato, rígido e inexpresivo, está dibujado con poca pericia. "Por lo visto —afirmaba Ribera— sus conocimientos del dibujo eran deficientes."[54] Por eso, es difícil discernir si Núñez de Ibarra tuvo el modelo a la vista, aunque el cabello, que parece algo canoso, podría ser un indicio de que Belgrano haya posado poco antes de morir para aquel platero con quien, como surge de una carta dirigida a él desde Tucumán en 1812, mantenía una larga amistad.[55]

CONSIDERACIONES FINALES (Y PROVISORIAS)

Nada más que hipótesis podemos construir acerca del significativo misterio alrededor de cada uno de los retratos europeos de Belgrano. Ninguno está firmado ni fechado, no fueron exhibidos ni se habló de ellos en vida del prócer. Todos los retratos conocidos, menos los grabados de Núñez de Ibarra en el último año de su vida, hicieron su aparición —más temprano o más tarde— después de la muerte de aquel.

Ese misterio adquiere mayor interés si se piensa que Belgrano tuvo una clara consciencia de la importancia de las representaciones visuales en el proceso revolucionario.

He leído decenas de conjeturas. Si Belgrano se hizo retratar en España, en Londres o en París, no trajo sus retratos consigo ni aludió nunca a ellos en sus escritos públicos o privados. Si efectivamente los encargó y posó para esos retratos durante su estadía en Londres en 1815, algo debió ocurrir por lo cual el artista no los firmó, Belgrano no trajo ninguno consigo ni se refirió a ellos nunca en su correspondencia o sus memorias.

Desconocemos la razón por la cual ninguno de los dos retratos atribuidos a Carbonnier está firmado ni la causa por la que llegaron a Buenos Aires desde Europa dos años después de la muerte del prócer. Tampoco sabemos el porqué de sus pobres condiciones de conservación y repintes encontrados cuando fueron analizados para su restauración. No podemos afirmar con certeza que son de la misma mano; no sabemos tampoco quién los trajo ni quién los retiró inmediatamente de la vista pública. ¿Había posado nuestro héroe para el artista (o los artistas) que los había pintado? ¿Por qué no los trajo Belgrano a su regreso? Y si se hicieron o concluyeron después de su muerte, ¿quién los encargó? Por ahora, continúa el enigma. Desconocemos la fecha y el autor del soneto que atribuye a un “Monsieur Carbonier” uno de ellos. Desconocemos también quién escribió la leyenda tras la miniatura de Joseph Alexandre

Boichard, con una fecha demasiado temprana para su estilo, para identificar allí el rostro de un joven Manuel. El único retrato realizado en Buenos Aires en vida de Belgrano es el grabado de Núñez de Ibarra, muy poco antes de su muerte, y no sabemos qué opinión tuvo él de esa imagen suya, si posó para el artista, ni siquiera si alcanzó a verlo.

Podemos entonces aventurar una hipótesis para este enigma: Manuel Belgrano no se percibió a sí mismo (y probablemente tampoco fue percibido por sus contemporáneos) como un héroe militar, no vio la necesidad de hacerse retratar como tal. No encajaba con el modelo de líder cuya voz de mando enardecía a las tropas y no imaginó su retrato como símbolo de la independencia, como sí veremos en los casos de José de San Martín y Simón Bolívar poco más tarde.

Halperin Donghi observó que tanto Paz como Mitre escribieron que su hombre de confianza, Manuel Dorrego, se había burlado de sus voces de mando, mientras entrenaban los modos de conducir un ejército moderno con José de San Martín.[56] Quién sabe qué inadecuación imaginó Belgrano en su figura o en su desempeño en el rol militar que tuvo que asumir tras su adhesión a la causa revolucionaria. Pero este silencio documental se nos aparece como una evidente decisión de nuestro héroe de no exhibir, de no escribir, de no encargar o —al menos— no traer a su regreso de Londres ningún retrato suyo. Algunos párrafos de su Autobiografía, citados en el acápite de este capítulo, resultan elocuentes respecto de esa incomodidad de Belgrano en su rol militar que se había iniciado tardíamente, durante la resistencia a las invasiones inglesas en 1806: “Todos mis paisanos, y muchos habitantes de la España, saben que mi carrera fue la de los estudios —escribía en 1814, en su ‘Memoria sobre la batalla de Tucumán’— […] por consiguiente, mi aplicación, poca o mucha, nunca se dirigió a lo militar”.[57] Siempre con su salud quebrantada, pasó los últimos años de su vida viajando: larga travesía en barco a Europa en su difícil misión diplomática, largas y difíciles cabalgatas de miles de kilómetros por tierras inhóspitas en las campañas militares que le tocó asumir.

Las fuentes parecen agotadas, y tal vez el único camino sería interrogar a las obras mismas: hacer estudios de sus pigmentos y de

sus soportes, reflectografías para analizar las pinceladas, repintes, intervenciones posteriores, radiografías para encontrar rastros de su proceso de ejecución o firmas ocultas en alguna pintura subyacente, o arrepentimientos… compararlas con otras atribuidas a esos artistas, compartir los datos, trazar nuevas conjeturas, en fin, lo que hemos hecho con las obras de Gil de Castro.

Hoy nos lo impide un confinamiento forzoso, pero tal vez otras razones lo hubieran hecho difícil de todos modos.

Quizá deba pensarse también el enigma de esos retratos como el resultado de una eficaz y discreta construcción de la memoria visual del prócer por parte de sucesivas generaciones de la familia Belgrano. Aquella familia que con tanta precisión y sutileza ubicó Halperin Donghi en el centro de su enigma, la que había orquestado una estructura sólida y sabia en las arts de faire. La familia siguió existiendo, multiplicándose y manteniendo un celoso cuidado de la memoria de su héroe. Aun cuando Manuel Belgrano murió soltero y no reconoció a ninguno de sus dos hijos, se preocupó por que tuvieran ambos cuidado y un buen destino.[58] Ellos, pero también los hermanos y hermanas de Manuel, cuñados y cuñadas, sobrinos, sobrinos nietos, bisnietos, etc., hasta Manuel Belgrano, su chozno nieto, quien dirige hoy el Instituto Nacional Belgraniano, han cuidado y alimentado a lo largo de generaciones, con gran dedicación, la memoria del héroe y sus representaciones visuales.

Y tal vez no hace falta investigar ni indagar más, porque estamos ante una larga historia de discreto silencio respecto del origen y procedencia de esos retratos, y no hace falta ponerlos en cuestión. Belgrano tiene varios rostros, en efecto. Pero uno de ellos ha prevalecido y hoy es la imagen inmediatamente reconocible del héroe. Lo hizo un hábil artista europeo, y es un bello retrato el que se ha reproducido, copiado, grabado, rotado, recortado, reinterpretado y está por todas partes, desde las aulas y los libros al papel moneda.

En el hall que comparten la Academia Nacional de Bellas Artes y la Academia de Letras, se encuentra —recibiendo a cada visitante frente a la puerta de entrada— una copia firmada y fechada en 1945 por el artista correntino Octavio Gómez (1916-1914) (lámina 28).[59] Una de las tantas copias de aquel retrato sin firma hecho en

Londres, en homenaje al hombre de ideas iluministas que fundó en 1799 la primera “Academia de Geometría, perspectiva, Arquitectura y toda especie de Dibuxo” en la Buenos Aires tardocolonial.

[1] Manuel Belgrano, “Fragmento de Memoria sobre la Batalla de Tucumán, 1812”, en Autobiografía, ed. comentada de Alejandro Morea, col. #SOBRE Manuel Belgrano, núm. 1, Buenos Aires, Ministerio de Cultura, 2020, p. 51, disponible en línea: <compartir.cultura.gob.a>.

[2] Tulio Halperin Donghi, El enigma Belgrano. Un héroe para nuestro tiempo, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014. El autor confiesa que al menos desde 1981, fecha en que publicó el artículo “Intelectuales, sociedad y vida pública en Hispanoamérica a través de la literatura autobiográfica”, le desvelaba descifrar la figura de Manuel Belgrano en el marco de su reflexión sostenida acerca de esos personajes (que ya no califica de “intelectuales”, sino de “letrados” u “hombres de letras”) que habían surgido en las colonias españolas en 1794 y se habían extinguido en 1914, cuando estalló la Primera Guerra Mundial (pp. 23 y 24). Tulio Halperin Donghi, “Intelectuales, sociedad y vida pública en Hispanoamérica a través de la literatura autobiográfica”, en Revista Mexicana de Sociología, vol. 44, núm. 1, 1981, pp. 315-333.

[3] En el comentario preliminar a su reciente edición anotada de la Autobiografía de Belgrano, núm. 2, Alejandro Morea señala que la primera parte de la Autobiografía apareció publicada por primera vez en la tercera edición de Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina, de Bartolomé Mitre, en Buenos Aires en 1876-1877. La segunda y tercera parte aparecieron en la primera edición de las Memorias póstumas del general José María Paz en 1854.

[4] Tulio Halperin Donghi, El enigma Belgrano, op. cit., pp. 35-37.

[5] Ibid., p. 113.

[6] Natalia Majluf, “De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)”, en Histórica,

vol. 37, núm. 1, 2013, pp. 73-108, disponible en línea: <revistas.pucp.edu.pe>.

[7] Ibid., pp. 88 y 89.

[8] María Lía Munilla Lacasa, "Mayo en Buenos Aires. Fiestas cívicas y discurso simbólico en el período revolucionario, 1810-1816", en Pablo Ortenberg (dir.), El origen de las fiestas patrias. Hispanoamérica en la era de las independencias, Rosario, Protohistoria, 2013, p. 64.

[9] Dardo Corvalán Mendilaharsu, "Los símbolos nacionales", en Ricardo Levene (dir.), Historia de la Nación Argentina. Desde los orígenes hasta su organización definitiva en 1862, 3ª ed., Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, El Ateneo, 1962, vol. 6, primera sección, pp. 243-347, disponible en línea: <repositorio.anh.org.ar>.

[10] Archivo General de la Nación (AGN), San Martín al Supr. Pod. Ejecutivo. 1813 (nota original, letra de San Martín), en Documento estado de vestuario para Granaderos, 10 de mayo de 1813, autorizado por San Martín y Zapiola, se consigna: "250 escarapelas nacionales", cit. en Dardo Corvalán Mendilaharsu, op. cit., p. 263.

[11] Epistolario belgraniano, pról. de Ricardo R. Caillet-Bois, Buenos Aires, Taurus, 2001, pp. 139 y 140.

[12] "Al Exmo. Gobierno de las Provincias del Río de la Plata", 26 de febrero de 1812, en Epistolario belgraniano, op. cit., pp. 141 y 142.

[13] Dardo Corvalán Mendilaharsu, op. cit., pp. 260-262.

[14] Ibid., p. 270.

[15] Ibid., pp. 298 y 299.

[16] José de Mesa y Teresa Gisbert, en su libro La pintura en los museos de Bolivia, La Paz, Los Amigos del Libro, 1990, mencionan que en esos años: "La pintura religiosa es sustituida en parte por el retrato y por los lienzos representando a los militares en campaña", y enumeran a varios pintores: en Potosí, a Mariano Balceta; en La Paz, a Diego del Carpio, "que es testigo de la guerra de

independencia", y en Chuquisaca, a Ambrosio de Villareal, Manuel Gumiel y Manuel de Oquendo (p. 258). Agradezco a Marta Penhos esta referencia. También Graciela Taquini, Mabel Fernández Puente, Ofelia Manzi y Francisco Corti, en "Historia de la pintura cuzqueña y altoperuana", en Revista Universidad, vol. 78, 1969, pp. 149-212, disponible en línea: <hdl.handle.net>, se refieren a Mariano Balceta y Mariano Peñaranda como activos en la ciudad a fines del siglo XVIII (p. 184).

[17] Bonifacio del Carril, "El grabado y la litografía", en Historia general del arte en la Argentina, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984, t. III, p. 358.

[18] Ninguno de los grabados de Fernando VII que figuran en el catálogo del MHN de 1951 se encuentra atribuido a Juan de Dios Rivera. Pero se halla también en el acervo del MHN una medalla acuñada en Potosí en 1807 que probablemente llevara la efigie de Fernando: "Medalla de plata otorgada por la Suprema Junta de Sevilla, a nombre de Fernando VII, a los oficiales de la Defensa de Buenos Aires. Acuñada en Potosí, 1807". Catálogo del Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, 1951, t. I, p. 134. Por el momento, no podemos examinar estas piezas, de modo que queda abierta la incógnita.

[19] Así lo recuerda José María Paz: "Las calles estaban adornadas con arcos y un inmenso pueblo las cubría vitoreando a los vencedores. Potosí es el pueblo que menos simpatías tuvo por la revolución. […] Sin embargo las manifestaciones de alegría por nuestra llegada no fueron menos ruidosas y expresivas, bien que tenían otro origen, fuera del patriotismo, que podía influir en algunos. Ese origen era el miedo". Memorias póstumas del general José María Paz, 2ª ed., La Plata, Imprenta La Discusión, 1892, t. I, pp. 92-94, disponible en línea: <upload.wikimedia.org>.

[20] Respecto de la sociedad de 77 damas que obsequian a Belgrano esa costosa joya, véase Berta Wexler, "Las damas y las revolucionarias. La tarja de Potosí", en Sara Beatriz Guardia (ed.), Las mujeres en la independencia de América Latina, Lima, Centro de Estudios la Mujer en la Historia de América Latina, 2010, pp. 337-347.

[21] Antonio Dellepiane, La tarja de Potosí, Buenos Aires, Imprenta de Coni Hermanos, 1917, p. 25.

[22] Ibid.

[23] Tarja de Potosí (1813), plata y oro, 170 x 103 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, disponible en línea: <conar.senip.gob.ar>. Catálogo del Museo Histórico Nacional, op. cit., p. 389.

[24] En 1799, Belgrano fundó una Academia de Dibujo bajo el Consulado, que fue cerrada en 1804 por las autoridades españolas. Véase Rodolfo Trostiné, La enseñanza del dibujo en Buenos Aires. Desde sus orígenes hasta 1850, Buenos Aires, Instituto de Didáctica "San José de Calasanz", Universidad de Buenos Aires, 1950.

[25] Véase Adolfo Luis Ribera, "Prilidiano Pueyrredón", en AAVV, Historia general del arte en la Argentina, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984, t. III, pp. 314-319.

[26] Susana Fabrici, El retrato-miniatura en la Argentina. Los rostros en la intimidad de los afectos, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2014, p. 215.

[27] Joseph Alexandre Boichard fue un pintor miniaturista, discípulo de Vincent. Expuso en el Salón desde 1808 a 1814. Véase Emmanuel Bénézit, Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, París, Gründ, 1939, t. 1, p. 639, disponible en línea: <gallica.bnf.fr>. Existe otro artista cuyas iniciales son J. A.: Jean Alcide Henri Boichard, pero este pintor francés nació en 1817.

[28] Catálogo del Museo Histórico Nacional, op. cit., p. 167. Véase Alejo González Garaño, "Iconografía del general Manuel Belgrano", en Manuel Belgrano. Los ideales de la patria, Buenos Aires, Instituto Nacional Belgraniano, Manrique Zago, 1995, pp. 116-120 (publicado originalmente en el diario La Prensa el 9 de junio de 1935).

[29] "Es muy poco probable que [la miniatura] sea de 1793 y menos aún de contexto español. Habiendo dicho esto, no me extraña que

despierte dudas porque el período 1790-1820/30 es muy complicado de datar en la moda masculina. Como varios estudiosos del tema afirman, la Revolución Francesa no cambió los códigos vestimentarios de la noche a la mañana y el período 1790-1795 en Francia es de enardecida discusión con respecto a la idea de un traje nacional revolucionario. Viene bien recordar que Jacques-Louis David en 1792 hace unos bocetos para una propuesta del traje nacional en los que todavía se observan elementos residuales y varias contradicciones como el uso de unas fajas y las combinaciones de colores revolucionarios. Aparecen algunos partidarios del color negro pero hasta 1799, con el fin del Directorio, se van a preferir diversas combinaciones que incluían colores, notablemente los marrones. Al menos hasta 1795 con fuerza, van a existir muchas idas y vueltas con la definición de un traje y un estilo en general y quiénes debían utilizar qué formas y cuáles colores. Esta confusión, diversidad y tensión tiene una de sus causas en la libertad de vestimenta que proclama la Revolución y la contradicción que van a presentar hasta el fin del Directorio los intentos por legislar la apariencia. Estas cuestiones se van a ir normalizando hacia 1800 y el color negro de las levitas y las camisas, chalecos y corbatas blancos purísimos que fueron incorporados en los últimos años del siglo XVIII notablemente por los comerciantes se van a extender a todos los niveles y uniformarán el guardarropas masculino. Todo esto fue un proceso muy complejo y me parece importante tenerlo en cuenta para justificar por qué esa miniatura es del siglo XIX y no del contexto español de 1793." Marcelo Marino, comunicación personal, 8 de junio de 2020. Algunos detalles están bien explicados en un artículo de Lynn Hunt, "Freedom of Dress in Revolutionary France", en Sarah Melzer y Kathryn Norberg, From the Royal to the Republican Body, California, University of California, 1998, y en Richard Wrigley, The Politics of Appearances. Representations of Dress in Revolutionary France, Oxford, Berg, 2002.

[30] Agradezco a Marcelo Marino su generosa respuesta a mi consulta. Cita al respecto en su comunicación: James Stevens Cox, An Illustrated Dictionary of Hairdressing & Wigmaking [1966], Londres, Batsford, 1989.

[31] Alejo González Garaño, op. cit., p. 117. Véase también "El retrato

de Manuel Belgrano, patrimonio de Olavarría, se expone en la Casa de Gobierno de Jujuy", en La Voz de la Región, 15 de junio de 2013, disponible en línea: <lu32.com.ar>.

[32] Adolfo Luis Ribera, "Prilidiano Pueyrredón", op. cit., p. 161.

[33] Perteneció a Alejo González Garaño y fue donado por la Asociación Amigos del Museo Histórico de Rosario. Véase El general Manuel Belgrano en el Museo Histórico Provincial de Rosario, publicación en homenaje a la celebración del sesquicentenario de la creación de la bandera, Rosario, 1962, pp. 21 y 22.

[34] Véase Nanzi Sobrero de Vallejo, Iconografía belgraniana, Santa Fe, Centro Interdisciplinario de Investigaciones de Estética, Subsecretaría de Cultura de la provincia de Santa Fe, 1999, pp. 38-43. La autora informa respecto del cuadro que se conserva en el Museo Arce de Olavarría que en 1989 el banco encargó la restauración y estudios técnicos de la obra a Cristina Monier de Rocco, quien en su informe detalla que encontró el bastidor en muy malas condiciones y que la pintura había sido sometida con anterioridad "a cuatro intervenciones con resultados diferentes" (p. 40). En cuanto al cuadro de medio cuerpo que se conserva en el MNBA, la autora pudo acceder al legajo del museo, en el que consta que en 1944 la pintura fue examinada por P. Arrían, quien había informado: "Reentelado defectuoso, forma bollones levantados en varias partes del fondo y pronunciados en la parte de hombro y brazo derecho, color muy levantado y saltado en partes que interesa una banda que varía de 6 a 10 centímetros de largo de los cuatro márgenes del cuadro, el traje se halla repintado casi en su totalidad así como parte del fondo" (p. 41).

[35] Casimir Carbonnier, cuyo nombre clerical fue frère François, había estudiado con Jacques-Louis David y Jean-Auguste-Dominique Ingres. Enfermó de lepra en 1839 y desde entonces vivió encerrado en su casa de la rue de Sèvres. Entre 1815 y 1836, había vivido en Londres, donde expuso en varias ocasiones en la Royal Academy y el British Institute, en general retratos en miniatura. Véase Emmanuel Bénézit, op. cit., p. 861, disponible en línea: <gallica.bnf.fr>.

[36] Mario Belgrano la publicó en su Historia de Belgrano en 1944 y

en un artículo en el Boletín de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, t. XXVI, núm. 89-92, cit. en José Luis Lanuza, "Notas al estudio de González Garaño", en Manuel Belgrano. Los ideales de la Patria, op. cit., p. 120.

[37] Una imagen facsimilar del soneto se encuentra en línea: <laterminalrosario.files.wordpress.com>.

[38] Por ejemplo: Tête de femme portant une voilée et couronne de fleurs (1829), carbonilla y sanguina, 30 x 25,3 centímetros, Fondo C. Carbonnier, rematado en Christie's, 21 de octubre de 2009; Cabeza de mujer (1829), lápiz y carbonilla, 27,94 x 22,86 centímetros, Fondo C. Carbonnier, rematado en Burstow & Hewett, 27 de junio de 2012; Portrait miniature of Captain John Anderson of the Bengal (1825), lápiz, 18 x 14,5 centímetros, Fondo C. Carbonnier, rematado en Cheffins, Cambridge, 27 de noviembre de 2019, y Portrait of a Gentleman (1825), tinta sobre papel, 21,5 x 19 centímetros, Fondo C. Carbonnier, en subasta: Rosebery Fine Art Auctions el 4 de junio de 2020.

[39] Charles Joseph Hullmandel (impresor), sobre Casimir Carbonnier, Richard Raikes (principios del siglo XIX), litografía, National Portrait Gallery, Londres. La NPG posee además un grabado de extraordinaria calidad del retrato de la duquesa de Cumberland, que brinda una idea más cabal de la capacidad de este artista que, al parecer, trabajó para la Iglesia católica en Londres, donde se exilió desde 1815 a 1836, tras haber adherido a la causa bonapartista. Se trata de Whittaker & Co (eds.), James Thomson (grabador), Casimir Carbonnier (dibujo), Frederica of Mecklenburg-Strelitz, Duchess of Cumberland and Queen of Hanover (publicado en enero de 1830), punteado, 22,2 x 16,5 centímetros, National Portrait Gallery, Londres, disponible en línea: <www.npg.org.uk>.

[40] Véase "Reappearance in Tuscany of One of Napoleon's Neckerchiefs", en Napoleon.org, disponible en línea: <www.napoleon.org>.

[41] Véase "Arriva all'Isola d'Elba da Parigi el ritratto di sir Neil Campbell", en Fondazione Livorno, disponible en línea: <fondazionelivorno.it>.

[42] Casimir Carbonnier, Retrato de Sir Neil Campbell (1818), óleo sobre lienzo, col. Demidoff, en préstamo al Museo Nazionale delle Residenze Napoleoniche, Portoferraio, isla de Elba, disponible en línea: <commons.wikimedia.org>.

[43] Agradezco a Carolina Vanegas Carrasco estas observaciones, en comunicación personal, 13 de junio de 2020.

[44] Catálogo del Museo Histórico Nacional, op. cit., p. 160: autor anónimo, Retrato de Bernardino Rivadavia [Londres, 1815], tres cuartos de cuerpo, óleo sobre tela, 112,5 x 86 centímetros, donación de Isabel C. de Rivadavia, 26 de mayo de 1910.

[45] Véase Klaus Gallo, Rivadavia, Buenos Aires, Edhasa, 2012, cap. 1, pp. 23-42.

[46] La ficha del British Museum dice: "Su excelencia don Bernardino Rivadavia. Grabado. Número de museo: 1902, 1011.5820. Descripción: retrato, de tres cuartos; sentado en una silla en frente de un cortinado; su cuerpo se dirige al frente, su cara mira hacia la derecha; sostiene un papel en su mano derecha sobre la mesa, en la cual yacen papeles, al lado de una escribanía, un tintero y plumas; sobre Phillips; boceto inacabado, antes de grabar y de incluir leyendas escritas en la imagen y el espacio de incripción. 1825". Véase en línea: <www.britishmuseum.org>.

[47] Roberto Müller, "Los Prilidianos del Jockey Club", en Revista del Jockey Club, año 4, núm. 8, abril de 2007, pp. 44 y 45, disponible en línea: <docplayer.es>.

[48] Cit. en María Inés Rodríguez Aguilar y Miguel J. Ruffo, "Genio y figura de un patriota: entre imágenes e imaginario", en Roberto L. Elissalde (comp.), Belgrano, Rosario, Bolsa de Comercio de Rosario, 2012, pp. 291-302.

[49] Elogio fúnebre del Benemérito Ciudadano D. MANUEL BELGRANO Ilustre Miembro de la Primera Junta Gubernativa de las Provincias del Río de la Plata y después General en Gefe de los Ejércitos Auxiliadores del Norte y del Alto Perú. La ofrecen al Público los verdaderos admiradores del mérito, Buenos Aires, Imprenta de la Independencia, col. Horacio Porcel, 1821. Fue

exhibido en la Bolsa de Comercio de Rosario en 2012, en ocasión de la celebración del Bicentenario de la creación de la bandera, y reproducido en el libro de Roberto L. Elissalde (comp.), op. cit. Agradezco a Pablo Montini esta referencia.

[50] Adolfo Luis Ribera, "Prilidiano Pueyrredón", op. cit. La lámina está firmada: "Lo dibujó y grabó Núñez de Ibarra" abajo a la derecha. El grabado se conserva en el MHN, en cuyo catálogo de 1951 (t. I, p. 184) figura fechado en 1821. Perteneció a la colección de Ángel Justiniano Carranza e ingresó el 9 de octubre de 1901.

[51] Adolfo Luis Ribera, El retrato en Buenos Aires 1580-1870, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1982, pp. 158-161. Véase también Bonifacio del Carril, op. cit., pp. 355-358. Se han documentado exhaustivamente esas litografías realizadas por Géricault cuando comenzaba a experimentar esa nueva técnica. Véase Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "Arte en la Sudamérica hispana en tiempos de la Independencia (1809-1825)", en Guadalupe Jiménez Codinach (coord.), Construyendo patrias. Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión, México, Fomento Cultural Banamex, 2010, t. II, pp. 599-653.

[52] Roberto Amigo pone en duda cuál de estos retratos presidió aquellas honras fúnebres. Hay algunas versiones del impreso de Fray Cayetano Rodríguez con retrato y otras sin él. Ese elogio fúnebre no fue leído, por otra parte, en la ceremonia. El único que se leyó fue el elogio de Valentín Gómez (Imprenta de los Expósitos), que fue el oficial, encargado por Rivadavia. Amigo conoce además otra versión, coloreada, del grabado y sostiene que es dudoso que fuera un grabado el que presidiera esa ceremonia, alimentando la hipótesis de que hubiera circulado otro retrato de mayores dimensiones en 1821 (comunicación personal, 21 de junio 2020).

[53] Boletín de la Industria, Buenos Aires, núm. 1, 22 de agosto de 1821, p. 1. Pablo Montini, comunicación personal, 13 de junio 2020.

[54] Adolfo Luis Ribera, El retrato en Buenos Aires, op. cit., p. 160.

[55] La carta, fechada en Tucumán el 12 de noviembre de 1812, lo llamaba "apreciadísimo amigo" y lo alentaba —tal vez para

colaborar a que se lo contratara en ocasión de su traslado a Buenos Aires—: "Los fines a que se dirigen sus conocimientos son grandes, y muy útiles en las actuales circunstancias para formar hombres. Mucho me complazco, y desearía que tuviese aceptación por nuestro Excelentísimo Gobierno y se empezase a trabajar". Epistolario belgraniano, op. cit., p. 191, cit. en Alejo González Garaño, op. cit., p. 119.

[56] Tulio Halperin Donghi, El enigma Belgrano, op. cit., pp. 111-113.

[57] Manuel Belgrano, op. cit., p. 50.

[58] Bartolomé Mitre menciona en su Historia de Belgrano… a Manuela Mónica del Corazón de Jesús (nacida en Tucumán en 1819, hija de Dolores Helguera), cuyo cuidado encargó el prócer a su hermano y albacea testamentario el doctor don Domingo Estanislao Belgrano. Arnaldo Cunietti Ferrando menciona a otro hijo natural de Belgrano, nacido en 1814 de María Josefa, hermana de Encarnación Ezcurra, quien lo crio con su esposo Juan Manuel de Rosas y le dieron su apellido: el coronel Pedro Rosas y Belgrano (1814-1863). Por otra parte, cabe señalar que este autor examinó cuidadosamente el testamento de Manuel Belgrano que se encuentra en el MHN y contradice la afirmación de Mitre respecto de que el prócer habría legado un retrato suyo a su hermano Domingo Estanislao. No hay ninguna referencia a retrato alguno en ese testamento, afirma este historiador. Véase Arnaldo J. Cunietti Ferrando, "Las últimas voluntades", en Roberto L. Elissalde (comp.), Belgrano, Bolsa de Comercio de Rosario, Rosario, 2012, pp. 125-130. Agradezco a Pablo Montini esta valiosa referencia.

[59] Véase en línea una breve biografía del artista: <museovidalctes.es.tl>.

VI

Javiera y José Miguel Carrera

¡Lástima irreparable que la mujer no pueda ser heroína sino alejándose de su sexo! Judith es un sarcasmo contra la mujer. Madame Roland, una usurpación. Juana de Arco, apenas una gloria escasa.

BENJAMÍN VICUÑA MACKENNA[1]

Príncipe de los caminos

hermoso como un clavel

embriagador como el vino

era don José Miguel

una descarga en su pecho

abrió un manantial morado

pasan y pasan los años

la herida no se ha cerrado.

PABLO NERUDA[2]

EL LUJOSO DAGUERROTIPO de Javiera Carrera (Santiago de Chile, 1781-1862) que realizó William George Helsby (Buenos Aires, 1828-Denbighshire, 1891), activo en Chile en algún momento entre 1846 y 1856,[3] aparece como un artefacto de gran intensidad

dramática (lámina 29). Aun cuando desconociéramos el nombre de la mujer, su enigma convoca el interés del espectador contemporáneo.

Se conserva en el Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile (MHNS), y me parece un ejemplo extraordinario de las cuestiones que venimos planteando a propósito de los retratos de los llamados "héroes" o "próceres" de las naciones latinoamericanas y el problemático lugar de las mujeres en esas construcciones históricas. El caso de las imágenes de Javiera Carrera, tal vez la mujer más influyente en la historia de la llamada Patria Vieja chilena, permite también pensar estas cuestiones en clave de estereotipos de género y clase social: juventud, belleza, refinamiento, junto a su pertenencia a los estratos más altos de la élite criolla, son tópicos que aparecen en todas las evocaciones de esa mujer que, con sus tres hermanos, fue protagonista y víctima de disputas de poder, conspiraciones y traiciones en los turbulentos primeros años de las guerras de independencia en el Cono Sur de América.

Sigue siendo problemática y controvertida la figura de los hermanos Carrera tanto en la historiografía chilena como en la argentina, sobre todo la de José Miguel. Los hermanos Carrera tuvieron un alto protagonismo en la conducción de la Patria Vieja chilena, y luego de la derrota de Rancagua en 1814, desde el exilio en Buenos Aires y Montevideo. La conspiración que urdieron para regresar en 1817 terminó con el fusilamiento de Juan José y Luis al año siguiente en Mendoza y, a partir de allí, en el progresivo involucramiento de José Miguel en las guerras federalistas contra la hegemonía de Buenos Aires bajo el Directorio. Fusilado en 1821 en la misma plaza de Mendoza que sus dos hermanos, José Miguel Carrera tuvo como principales adversarios a José de San Martín y Bernardo O'Higgins, con quienes pretendieron los Carrera disputar el poder y sostener la independencia del territorio que había sido la Capitanía de Chile.[4]

Más problemática y difícil aún sigue siendo evaluar la participación de Javiera, la mayor de aquellos cuatro hermanos, y su supuesto protagonismo en esa peripecia trágica. Su vida ha sido historiada, novelada, imaginada, en primer lugar, a partir del discurso póstumo publicado por Benjamín Vicuña Mackenna en 1862, y desde

entonces replicada, comentada y aumentada con la consulta de su correspondencia y documentación de archivo.[5] Se mantiene hasta hoy, sin embargo, el carácter melodramático de aquel relato y la caracterización de su figura como brillante protagonista de la Patria Vieja chilena, mentora y guía de las ideas de sus tres hermanos. Las interpretaciones de su lugar en la historia aún oscilan entre la invisibilización, la culpabilización por los errores políticos de sus hermanos varones, por la "pasión desbordada" atribuida a su condición de mujer y la glorificación de su figura femenina bordando la primera bandera y la escarapela, modelo de belleza, inteligencia, elegancia y patriotismo.[6]

En 1824, tras la caída de O'Higgins y su partida al exilio en Perú, Javiera regresó a Chile, donde residió casi cuarenta años en la antigua hacienda familiar de El Monte, hasta su muerte.[7] En 1828, Pío Díaz de Valdez Carrera, uno de sus cuatro hijos (quien murió muy poco después, a los 27 años), hizo gestiones para la repatriación de los restos de los tres hermanos, que fueron trasladados con gran despliegue ceremonial en la nueva coyuntura política impulsada por la mayoría liberal en el Congreso nacional. En el cortejo, se destacó la figura de José Miguel Carrera Fontecilla, por entonces de 7 años, acompañando los restos de su padre muerto el mismo año en que él había nacido, además de "otros deudos". Javiera no fue mencionada en las crónicas del evento.[8]

Según el relato de Vicuña Mackenna en su elogio fúnebre de Javiera en 1862, Juan José, Luis y José Miguel Carrera habrían sido "bravos y valientes" brazos ejecutores de las ideas y los designios de esa extraordinaria mujer.[9] Heroína problemática, había pasado de ser la brillante hija primogénita de una de las familias más encumbradas del Santiago de Chile tardocolonial a adherir e incluso inspirar al ala más radical en los turbulentos años de insurrección contra el poder virreinal. Sobre el final de la larga semblanza que leyó en el Círculo de Amigos de las Letras, Vicuña Mackenna reflexionaba acerca de sus virtudes, que, en buena medida, no encajaban en los parámetros de lo deseable para su sexo, al menos no en 1862. Hacía un paragone con Paula Jaraquemada, la dama que había apoyado la campaña de José de San Martín y que en 1818 instaló un hospital de sangre en su fundo después de Cancha Rayada, y llegaba a la conclusión de que Javiera había sido víctima de su índole

apasionada, una característica “naturalmente” femenina que podía tener buen o mal destino.[10]

Vicuña dedicó las primeras páginas de su evocación a trazar un pormenorizado árbol genealógico que ubicaba a Javiera en una suerte de aristocracia local de larga prosapia, de funcionarios españoles y empresarios de negocios de minería: “Era la nieta del oidor Verdugo, bella, recatada, opulenta, y su madre pasaba por la primera matrona de la aristocracia santiaguina”.[11] Ese carácter aristocrático mantuvo tanto la memoria de Javiera como la de José Miguel en las representaciones literarias y visuales más difundidas hasta hoy.

Este daguerrotipo es una de las imágenes menos conocidas de Javiera Carrera. Aparece anclado en el momento preciso en que el dispositivo fotográfico irrumpía con enorme fuerza en el campo de actividad de los retratistas, pero sobre todo de los miniaturistas, cuando el deseo de capturar la “verdad” y sus fantasmas en la imagen dio por resultado una proliferación de invenciones técnicas para lograrlo.[12] Casi enseguida, los miniaturistas encontraron una nueva ocupación coloreando daguerrotipos y pintando miniaturas sobre la imagen daguerreana, cuando no encararon la nueva técnica ellos mismos. La imagen de Javiera aparece en ese juego de tensiones de los primeros tiempos de la fotografía: no solo es un daguerrotipo coloreado a mano, sino que además ella sostiene ante la cámara, exhibiéndolo, un retrato miniado. La pose, el vestido, la puesta en escena se presentan como un espacio de negociación entre retratista y retratada, en el que ella ha procurado controlar hasta los mínimos detalles. Desde allí, la imagen nos mira, se vuelve anacrónica desde su particular anclaje en esa constelación de significados.[13]

Fueron frecuentes los retratos de mujeres ancianas vestidas de luto en los primeros daguerrotipos y fotografías. Ellas aparecían a menudo en composiciones muy simétricas, en el centro de su progenie, rodeadas de hijos y nietos. Posaban sin sus esposos, como venerables viudas contenidas por la vida a que habían dado origen. Este retrato de Javiera parece la contratara exacta de aquellos árboles genealógicos vivientes. Posó más bien como un fruto seco, portadora de una imagen que, pese a que había perdido a varios

hijos y enviudado dos veces, encuentro muy plausible que sea la de aquel de sus tres hermanos, José Miguel, cuyo fusilamiento la había enfermado de melancolía, aunque no ha sido posible identificar ese retrato.[14] No es una anciana la que fija su mirada en el espectador: es una mujer fuerte, una guerrera. Espanta la fijeza de esa mirada serena y triste que acompaña el gesto de exhibirlo sin que tiemble su mano. Ha viajado con él desde El Monte a Valparaíso para fijar su imagen juntos, para siempre.

La pose estudiada, el rostro enmarcado por el luto riguroso, apenas interrumpido por un broche que brilla dorado sobre la placa daguerreana, ella aparece como una figura monumental a pesar de la pequeñez del objeto. Javiera Carrera sostiene el retrato de su muerto en un estuche igual al que contiene su imagen. El pequeño perfil de medalla parece una miniatura, tal vez realizada con fisionotrazo o algún otro artilugio mecánico de los que utilizaron los miniaturistas para lograr mayor fidelidad al modelo. La mujer se presenta representando a su muerto, ocupa el lugar de su ausencia. Recurre a la imagen fotográfica para ponerse en escena sosteniendo la figura de aquel, de cuya memoria se erige en portadora, no solo en la fotografía. Y en este sentido podría aventurarse una hipótesis acerca de esa imagen perturbadora.

En 1853, había llegado a Santiago de Chile Narcisse Desmadryl (Lille, 1801-1890), pintor, dibujante y litógrafo francés de cierta notoriedad en París, probablemente por su vínculo con Raymond Quinsac Monvoisin.[15] En 1854, Desmadryl encaró un emprendimiento gráfico novedoso y ambicioso: una Galería nacional de retratos “de hombres célebres de Chile” cuyas biografías (seleccionadas por Hermógenes Irisarri el primer tomo y Miguel Luis Amunátegui el segundo) habían trazado “los principales literatos del país”.[16] Publicada en dos voluminosos tomos, en medio de las guerras civiles que signaron la vida política chilena de mediados de siglo (con las insurrecciones contra Bulnes y Montt en 1851 y 1859), esa Galería nacional tuvo, además del interés comercial del artista, la intención de contribuir a fortalecer lazos de unión y promover una interpretación distanciada de aquellos eventos de un pasado aún muy cercano.[17]

El segundo tomo de esa Galería nacional comenzaba con una

biografía de José Miguel Carrera escrita por Diego José Benavente, quien había sido su lugarteniente y colaborador cercano. Después de su fusilamiento, se había casado con la viuda de su antiguo jefe y se había hecho cargo de la familia.[18] La semblanza estaba acompañada por un retrato de José Miguel litografiado y firmado por Desmadryl (figura VI.1). Javiera no aparecía siquiera mencionada en esa reivindicación de la memoria de su hermano.

No tenemos indicios respecto de la fuente de este retrato, pero resulta indudable su parecido con el óleo realizado en aquellos mismos años por Francisco Javier Mandiola (Copiapó, 1820-Santiago de Chile, 1900).[19] Tres años más tarde, en El ostracismo de los Carreras, Vicuña Mackenna publicó uno diferente, litografiado a partir del óleo de Mandiola, que por entonces se encontraba en poder de José Miguel Carrera Fontecilla, su hijo mayor.[20] Una copia del cuadro de Mandiola (que ha sido fechado ca. 1850), realizada alrededor de 1920 por Manuel Núñez González, se encuentra en exhibición permanente en el Salón Carrera del Palacio Nacional de la Moneda (lámina 30).

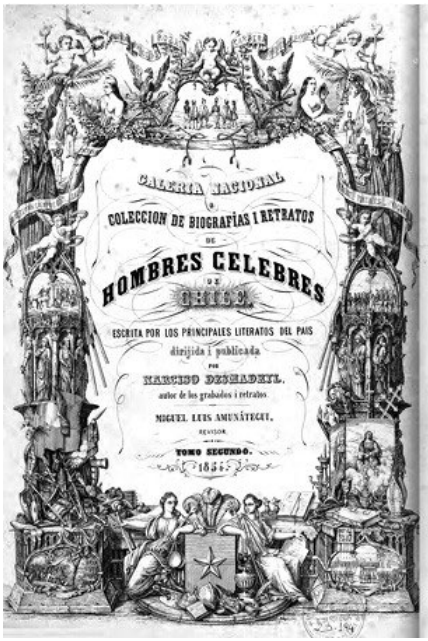


FIGURA VI.1. Narcisse Desmadryl, José Miguel de Carrera, publicado en Galería nacional, op. cit.

Fue esa la imagen que prevaleció en las representaciones posteriores de José Miguel —por ejemplo en el caso de la publicación de Vicuña Mackenna, El ostracismo de los Carreras (figura VI.2)—, con un especial énfasis en su vestimenta de húsar y su capa, que lo distinguían tanto militar como socialmente.[21] No se conservan retratos de los Carrera realizados en el período temprano de la Patria Vieja, aunque es posible que los hubiera. Se supone que fueron destruidos en un incendio que en 1848 sufrió la casa de Rosa Carrera de Aldunate, la hija de José Miguel.[22]

Volviendo al daguerrotipo, podríamos pensar en esta imagen de Javiera contrariando esos retratos póstumos de José Miguel e instituyéndose como auténtica portadora de la memoria de su hermano, exhibiendo una imagen que no se publicó ni fue la fuente del retrato de Mandiola ni del de Desmadryl en aquella Galería nacional de 1854. Única sobreviviente de una historia trágica, recurría a la cámara del fotógrafo para dejar testimonio de su resistencia y de su voluntad de reivindicar su propia memoria como portadora de la memoria familiar.[23] La imagen nos dice que Javiera nunca se retiró de la vida política, aun desde la intimidad de su casa. Este delicado estuche de cuero encierra una imagen terrible de la historia de Chile. Anacrónica, la mirada de Javiera Carrera se impone todavía con el valor de una acusación feroz.

FIGURA VI.2. Litografía Digout-Cadot (impresor), José Miguel

Carrera, publicado en Benjamín Vicuña Mackenna, El ostracismo de los Carreras, op. cit.

En la colección del MHNS, hay una pintura al óleo ovalada, anónima, basada en este daguerrotipo, que invierte la imagen: rejuvenece y dulcifica el rostro de Javiera envuelto en luto riguroso.[24] Otra pintura basada en ese daguerrotipo, también anónima, se encuentra en el Salón Carrera del Palacio Nacional de la Moneda en Santiago de Chile.[25] Pero sin duda no son estas, en las que aparece como una anciana serena y triste, las imágenes más difundidas y conocidas de Javiera Carrera. Las que han ilustrado los libros de historia escolares y circulan en las publicaciones periódicas y digitales son otras: la muestran joven y de facciones delicadas, elegante y seductora, cubierta con una mantilla y una media sonrisa en los labios. La representan cuando —se dice— bordó la bandera del ejército revolucionario, cuando era famosa en Santiago de Chile por su extraordinaria belleza y refinamiento. O sea: cuando más se ajustó a la idea de lo femenino en la revolución. Como las "patricias argentinas" que ya hemos comentado.[26]

Todas esas imágenes parecen derivadas de un único modelo original, una miniatura firmada y fechada por Henry Durand en 1821.[27] Fue realizada, con toda probabilidad, en Buenos Aires, donde el artista residía desde 1817 y donde Javiera también se encontraba, antes de partir a Montevideo, en aquel mismo año en que fusilaron a su hermano José Miguel en Mendoza. Pero esa miniatura encierra también un misterio: tal vez hubo dos casi idénticas realizadas por Durand, pues si bien se encontraba en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires (MHN) antes de 1910, en esa fecha fue publicada por Adolfo P. Carranza en sus Patricias argentinas como retrato de Juana Pueyrredón de Sáenz Valiente,[28] reproducida en medallas y estampas y exhibida como tal en la sala de Patricias Argentinas en ese museo, hasta que, en 1928, Ricardo Lafuente Machain corrigió el error y donó al MHN una réplica de la miniatura de aquella dama (lámina 31).[29]

Es probable, entonces, que Durand haya realizado dos miniaturas de Javiera en Buenos Aires: una fue llevada a Chile (tal vez atesorada por la misma Javiera) y la otra quedó aquí y se perdió el nombre de

aquella mujer chilena.[30]

Otro misterio se suma a esos retratos tempranos: una pintura claramente derivada de aquella miniatura se encuentra en el Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires, adquirida a Josefina de Alvear y Matías Errázuriz en 1937 (lámina 32). Aun cuando no lleva fecha ni firma, ha sido siempre atribuida a Raymond Quinsac Monvoisin poco después de su llegada a Chile en 1843.[31] Parece evidente que Monvoisin se basó en la miniatura de Durand para realizar este retrato, aunque modificó el escote y la hizo menos sensual y menos rubia. No hay ningún indicio de que haya conocido a Javiera tras su llegada a Chile en 1843. Por otra parte, la edad del retrato no coincide con la que tendría ella por entonces (62 años como mínimo), y la pose, el peinado y la mantilla resultan una cita casi literal de alguna de aquellas miniaturas, en Buenos Aires o en Santiago de Chile.

Ha tenido amplia difusión también, a partir de una reproducción fotográfica que se conserva en el MHNS, un dibujo titulado Javiera Carrera en traje de baile para el "sarao" patriótico de 1812, firmado por Foradori, un dibujante italiano llegado a Santiago de Chile a comienzos del siglo XX. Presenta a Javiera, una vez más, tomando como modelo aquella miniatura de Durand, pero con un atributo revolucionario que había descripto en su crónica el realista Manuel Antonio Talavera: adornada su cabeza con una corona al revés, simbolizando la caída del dominio español.[32]

Hay numerosas imágenes de Javiera Carrera muy similares, derivadas, todas ellas, de la miniatura de Durand o del retrato de Monvoisin. Pero quisiera detenerme en una en particular, que fue realizada por la Litografía Digout y Cadot, reproducida por Benjamín Vicuña Mackenna en El ostracismo de los Carreras en 1857, cinco años antes de la muerte de Javiera. El libro la presentaba como una dama poderosa, en cuya tertulia en Buenos Aires se había urdido el destino trágico de sus tres hermanos. Su retrato aparece acompañado por una alegoría de tres columnas truncas y una sola aún en pie, cubierta por un velo que lleva su nombre, como única sobreviviente de aquella gigantesca tragedia de la que, como vimos, dejaba entender el autor que ella era en buena medida responsable (figura VI.3).[33]

El desenlace de esa tragedia, su escena final, fue la imagen que prevaleció como recuerdo de la Patria Vieja. Una pintura al óleo del artista uruguayo Juan Manuel Blanes la instaló en la memoria colectiva no solo de Chile. De eso trataremos a continuación en el tercer apartado del capítulo, como otro ejemplo de la importancia de una obra de arte, su técnica, sus recursos, el impacto que produjo en sus espectadores a lo largo del tiempo, para fijar ciertos eventos como hitos de la historia.

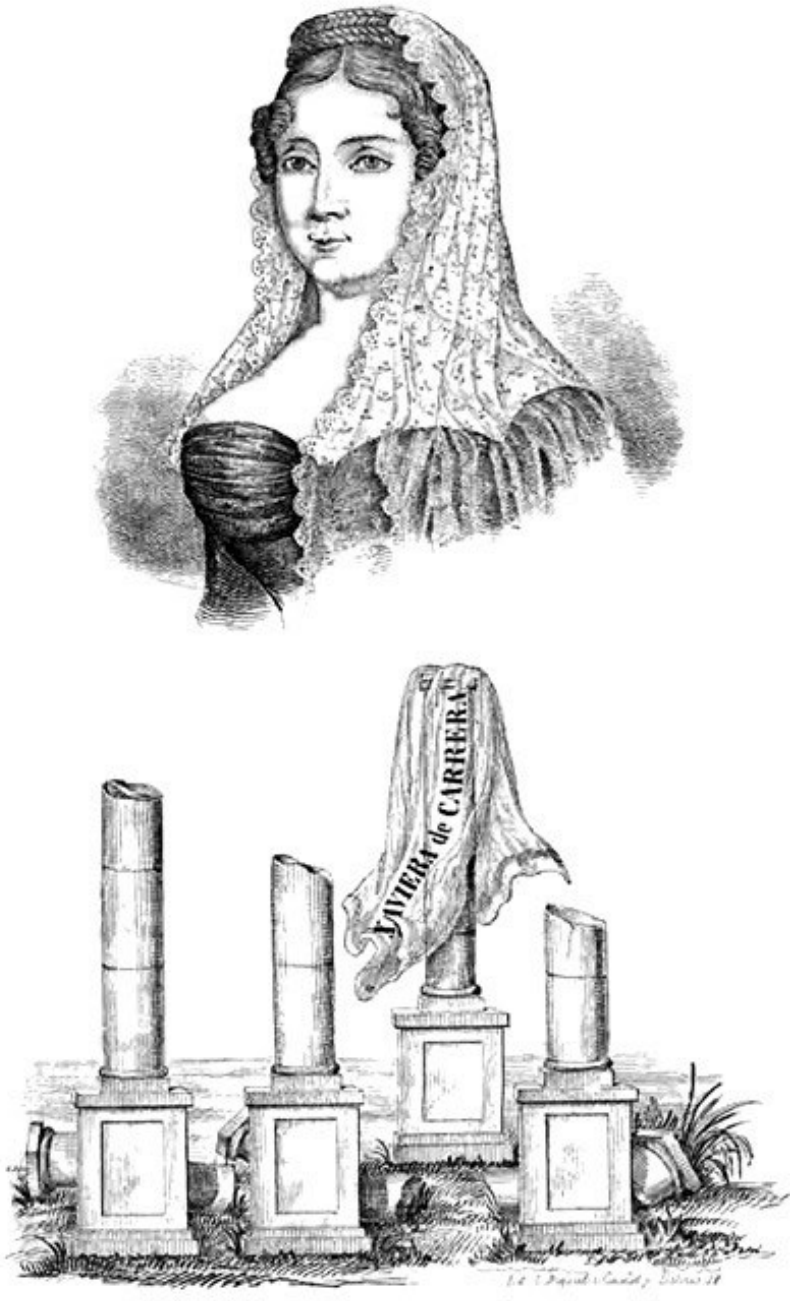


FIGURA VI.3. Litografía Digout-Cadot (impresor), Xaviera de

Carrera, publicado en Benjamín Vicuña Mackenna, El ostracismo de los Carreras, op. cit.

LOS ÚLTIMOS MOMENTOS DE JOSÉ MIGUEL CARRERA

La biografía de José Miguel Carrera por Diego José Benavente para la Galería nacional de Desmadryl en 1854 terminaba con un golpe de efecto dramático, describiendo sus últimos momentos en el sótano de Mendoza, la escena de su ejecución y la transcripción íntegra de la última carta a su esposa, que había logrado salvar escondida dentro del reloj.[34] No hubo imagen alguna acompañando ese relato, pero tres años después, en El ostracismo de los Carreras, Vicuña Mackenna lo completó y amplió con documentación familiar, además de encargar y adquirir algunas pinturas e ilustraciones de aquellos episodios dramáticos.[35]

En el prefacio de ese extenso y laborioso trabajo de recopilación de fuentes, correspondencia y documentos para reivindicar la memoria de los hermanos Carrera, Vicuña Mackenna evocaba un recuerdo infantil: la impresión que le había causado la lápida dedicada a ellos en la catedral de Santiago de Chile, donde sus restos fueron depositados en 1828. Agradecía a José Miguel Carrera, el hijo mayor de su biografiado, a quien unía una larga amistad, haber puesto a su disposición la correspondencia y documentación familiar: un “tesoro” hasta entonces oculto celosamente por su madre viuda, Mercedes Fontecilla (que había muerto en 1853). El ostracismo de los Carreras, un libro de 553 páginas, fue escrito por Vicuña a los 26 años, al regreso de un largo exilio tras su participación como joven militante del partido liberal en la guerra civil de 1851, cuando el decenio de la presidencia conservadora de Bulnes dejaba lugar a la del general Montt. Vicuña había logrado escapar de la pena de muerte gracias al auxilio de su amigo José Miguel Carrera Fontecilla y había estado en Estados Unidos, Inglaterra, Montevideo y Buenos Aires, donde había entablado una comunicación amistosa con Bartolomé Mitre. Al regreso, pasó por Mendoza y recopiló documentación e informes orales sobre los pormenores de la prisión, proceso y ejecución de Juan José y Luis Carrera, en 1818, y de José Miguel, en 1821. El libro fue escrito con gran rapidez y publicado en Santiago de Chile en octubre de

1857.[36] No narra los episodios de la Patria Vieja y deja entrever que se cometieron errores por entonces. Comienza con la derrota de Rancagua y el exilio de los tres hermanos. Su edición incluyó numerosas ilustraciones, y el autor puso en ellas una dedicación y una atención especial: las comentó y explicó la fuente de cada una en un apartado al final de la publicación.[37] Fueron todas firmadas por una empresa litográfica de Santiago de Chile: Litografía Digout-Cadot,[38] y algunas fueron realizadas a partir de dibujos firmados por el artista francés Auguste Beauboeuf.[39]

El frontispicio de la obra presentaba un grabado en el que aparecen los tres hermanos sobre un peñón rocoso que funciona como pedestal monumental, ante un paisaje cordillerano con el sol naciente (figura VI.4). José Miguel, con su traje de húsar enarbolando la bandera de Chile (no la que él había diseñado en 1812), y Luis y Juan José, tomados de la mano. Así se narraba su último impulso antes de ser fusilados, pero sus gestos también aparecían allí como exempla simbólicos: uno de ellos, con la espada apuntando al suelo —atributo iconográfico tradicional de la derrota o la muerte en combate del héroe—; el otro, señalando esa aurora cordillerana. Al pie aparece la leyenda “La patria a los Carreras. Agradecida a sus servicios. Compadecida de sus desgracias / 1828” (la misma inscripción que figura en su lápida en Santiago de Chile).

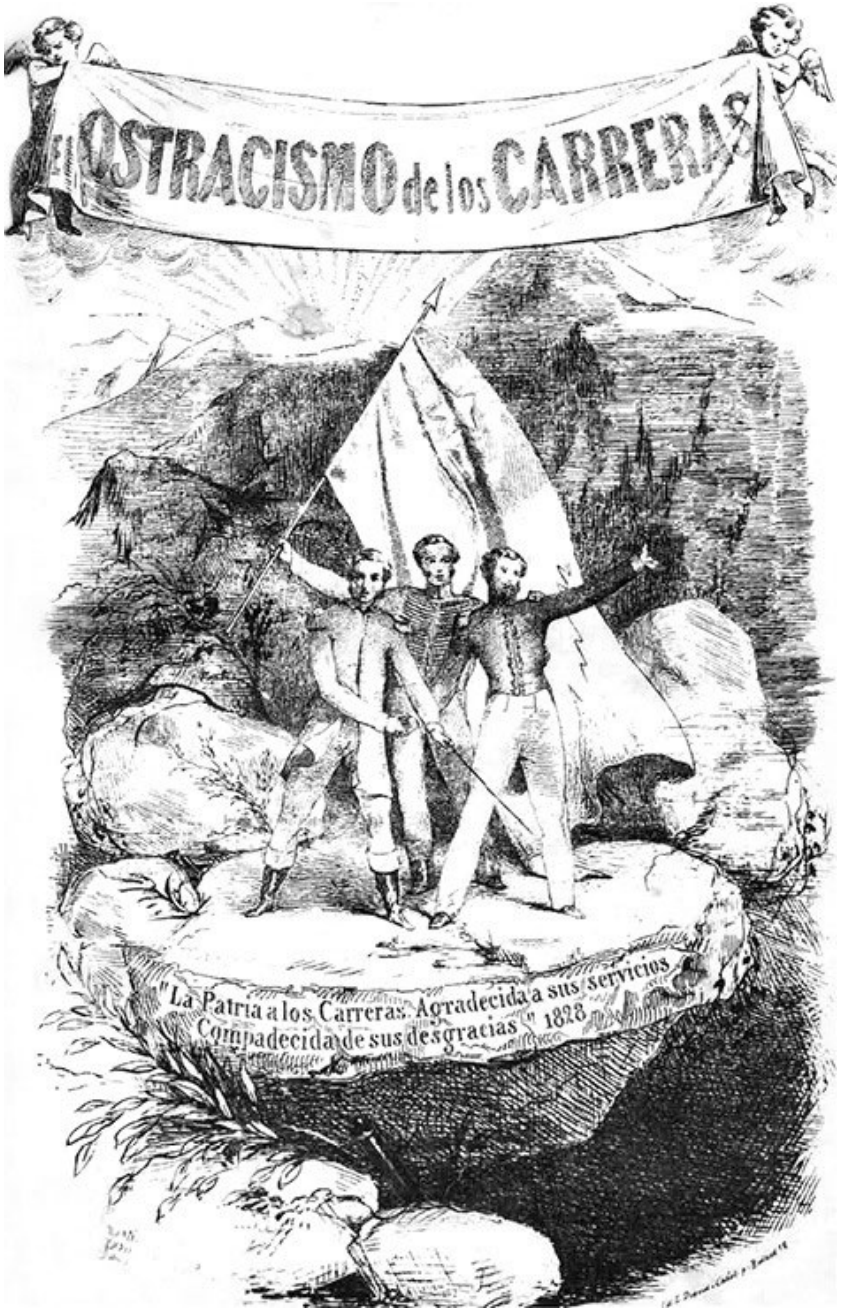


FIGURA VI.4. Litografía Digout-Cadot (impresor), El ostracismo de los Carreras, publicado en Benjamín Vicuña Mackenna, El

ostracismo de los Carreras, op. cit., frontispicio.

A continuación del prefacio, Vicuña publicó un dibujo de Auguste Beauboeuf (Litografía Digout-Cadot) que ilustraba un proyecto de monumento que había diseñado él mismo: un retrato heroico de José Miguel Carrera de pie en la cordillera, con la bandera chilena y la espada hacia abajo, un genio de la libertad indígena con un libro en el que se lee "LIBERTAD" y el cóndor de la nación chilena.[40] Todo un programa iconográfico. Al final de su introducción, ubicó también un proyecto de monumento a San Martín enviado al intendente de Santiago de Chile por el señor Pérez Rosales.[41] Años después, durante su propia gestión como intendente (1872-1875), Vicuña Mackenna desplegaría su vocación memorialista, sobre todo con la obra monumental en el cerro de Santa Lucía, que se conserva hasta hoy casi intacta.

Es llamativo que Vicuña hiciera a José Miguel portador de la bandera diseñada en 1818 por sus enemigos de entonces, cuando en 1812 había creado la primera bandera chilena, bien diferente de esta. Durante su breve período de gobierno, Carrera había desplegado una importante iniciativa en cuanto a la creación de nuevos símbolos que sustituyeran aquellos que sostenían el poder de la Corona española: en la celebración del aniversario de la revolución, en septiembre de 1812, presentó una bandera y un escudo para la nueva república, que luego serían sustituidos por otros, en 1818. Esa bandera (y escarapela) era tricolor: amarilla, blanca y azul, y el escudo fue descripto así por fray Melchor Martínez:

en él se veía retratado una robusta columna, en cuya cúspide aparecía un globo, y en su cumbre una lanza y una palma cruzada, sobre todo esto se descubría una radiante estrella encumbrada con alguna distancia. A la siniestra de la columna estaba un gallardo joven vestido de indio, y a la diestra una hermosa mujer con el mismo traje: la inscripción superior decía: post tenebras lux y en la inferior: aut concilies aut ense.[42]

Hubo también otra bandera "de transición" antes de la actual.[43] Esos primeros símbolos hoy no son recordados en las fiestas patrióticas chilenas. No hay coexistencia de banderas en Chile, como hemos observado que ocurre en Uruguay.

El libro de Vicuña Mackenna replicó de algún modo la Galería nacional de Desmadryl, dando un lugar destacado a los retratos de los personajes que iba presentando. Entre ellos, algunas mujeres, como Mercedes Fontecilla de Carrera, María Cotapos y el ya mencionado de Javiera. Todos esos retratos estuvieron acompañados con imágenes que simbolizaban su peripecia e interpretación por parte del autor, lo cual revela un intenso intercambio entre este y los ilustradores.[44] Pero incluyó además dos composiciones, firmadas por Auguste Beauboeuf, que representaban los "últimos momentos" de los tres Carrera. Los hermanos Juan José y Luis, tomados de la mano, recibiendo la última bendición del sacerdote ante el pelotón de fusilamiento, y al pie se citaba la última frase del joven Luis abrazando a su hermano mayor: "Acuérdate que somos soldados chilenos y debemos morir como tales".[45]

Vicuña Mackenna también narró dramáticamente el apresamiento de Carrera en su campaña de los Andes y su llegada de noche a Mendoza como prisionero para evitar que su popularidad se volviera peligrosa en la población. Transcribió íntegro el alegato de Carrera y la sentencia que daba cuenta de sus "crímenes" e hizo un detallado y pormenorizado relato de sus últimos momentos, el 4 de septiembre de 1821.[46] Transcribió en detalle todas las notas que escribió José Miguel ese día antes de morir, la confesión con el sacerdote uruguayo Benito Lamas y el indulto de José María Benavente por solicitud de las damas que fueron a pedir clemencia vestidas de luto. Todo el pueblo de Mendoza se agolpó para ver la ejecución, cosa que no había ocurrido con sus hermanos. "Algo de circo romano hubo ese día en Mendoza", escribió Vicuña. Carrera se presentó en la plaza vestido elegantísimo con sus mejores ropas, que el autor describió en detalle. Al final, mencionaba como testigo al oficial Juan Rosas, quien treinta y cinco años más tarde le hizo la relación pormenorizada de esa jornada trágica. La ilustración de

Beauboeuf corresponde al último gesto de José Miguel según aquel relato: en medio de la gritería e insultos que lo acompañaban al cadalso, oye a una dama llorar y la saluda con su sombrero (figura VI.5).[47]

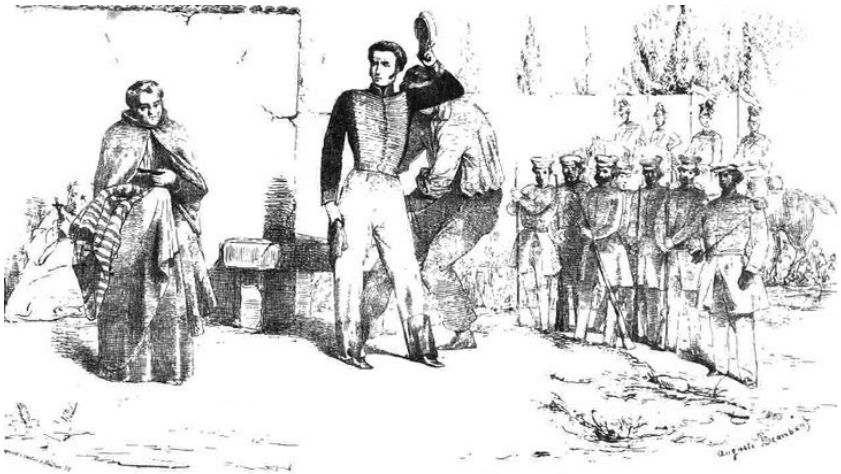


FIGURA VI.5. Litografía Digout-Cadot (impresor), sobre el dibujo sin título de Auguste Beauboeuf, publicado en Benjamín Vicuña Mackenna, El ostracismo de los Carreras, op. cit.

El ostracismo de los Carreras resultó un fracaso comercial en Chile. En una carta a Bartolomé Mitre, Vicuña confesaba que, de la edición de dos mil ejemplares que con muchas expectativas comerciales había hecho El Ferrocarril, se habían vendido solo treinta.[48] *En Argentina, la publicación fue comentada en la prensa, pero despertó polémicas en relación con la disponibilidad y el destino de las fuentes consultadas y suscitó debates a lo largo del tiempo.*[49]

ÚLTIMOS MOMENTOS DE JOSÉ MIGUEL CARRERA SEGÚN JUAN MANUEL BLANES

Casi inmediatamente después de su primer —y extraordinario— éxito de público y crítica con la exhibición de Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires en 1871 en las dos capitales del Plata,[50] el pintor oriental Juan Manuel Blanes encaró un gran cuadro de la historia de la región, asesorado por Ángel Justiniano Carranza.[51] Este sugirió al artista representar una escena que implicaba tanto a Argentina como a Chile y Perú: la (supuesta) revista de tropas del general San Martín en la localidad chilena de Rancagua en abril de 1820, punto de partida de su conducción de la expedición libertadora al Perú. Blanes aspiraba a un destino de grandeza. Su ambición fue la de ser el pintor de historia americano, trascendiendo —al menos— las fronteras que dividían a las naciones del Cono Sur: Uruguay, Paraguay, Argentina y Chile.[52] Blanes esperaba que la figura del Libertador transformara su cuadro en otro gran suceso en Buenos Aires. Sin embargo, no fue así. Su exhibición el 9 de julio de 1872 no solo tuvo escasa afluencia de público, sino que además el artista no logró que fuera adquirido por el Gobierno argentino pese a las gestiones de Carranza.[53] El hecho es que, más allá de su error político (pretender que el Gobierno argentino comprara un cuadro cuyo tema se desarrollaba del otro lado de la frontera chilena), el resultado no parece muy feliz en cuanto a la calidad de la pintura, por la frialdad de la composición y el colorido y la compacta rigidez de las poses.

Gracias a Carranza, su consultor por esos años, Blanes conoció El ostracismo de los Carreras, de Vicuña Mackenna, y con la intención de interesar al Estado chileno en sus obras, al año siguiente, Blanes encaró otro trabajo de gran aliento inspirado por el dramático final de aquel relato, que terminó y expuso en Montevideo en 1873: Últimos momentos de José Miguel Carrera en el sótano de Mendoza.[54] Lo presentó al público montevideano acompañado por un folleto de Juan María Torres que explicaba la escena representada haciendo hincapié en la ambición de San Martín y

O'Higgins como causa de aquel drama y destacando la estadía de Carrera en la capital uruguaya.[55]

El resultado fue un cuadro de gran impacto psicológico, conmovedor y convincente, en el que Blanes puso en juego una vez más su aprendizaje florentino junto al maestro Antonio Ciseri, en el despliegue de un esquema compositivo no por muy transitado en ese fin de siglo menos efectivo: un interior tenebroso iluminado por una fuente de luz ubicada en el fondo (una puerta abierta) y algunos señalamientos en la escena con otros haces de luz dirigida, sutiles y precisos. Muy similar a esos cuadros de Blanes es, por ejemplo, la composición de Incendio puesto en el parque de San Mateo por Ricaurte, pintado por el venezolano Antonio Herrera Toro en 1883.[56] La inminencia del sacrificio del héroe se veía en ambas pinturas en un juego de contrastes en el que la presencia de curiosos asomados al drama desde la luminosidad del fondo fue observada con insistencia en los comentarios críticos.

En esas décadas finales del siglo XIX, tal vez por influjo de la ópera y el folletín, se experimentó, además, un giro importante en la sensibilidad del público de esas grandes pinturas al óleo celebratorias de los héroes de la independencia hacia el melodrama: una mayor empatía con su dolor y sacrificio que con la imagen heroica de sus victorias. Fue así que proliferaron, como hemos visto en el caso de Miranda, las escenas de "últimos momentos", de héroes encarcelados, rumbo al cadalso o en su lecho de muerte. Es el caso de los Últimos momentos de Maximiliano, pintado por Jean-Paul Laurens en 1882, que se conserva en el Museo del Hermitage. Y también el de Caldas marcha al suplicio, pintado por el colombiano Alberto Urdaneta alrededor de 1880.[57] Hubo en esas décadas, además, una recuperación de las figuras trágicas de héroes y mártires indígenas: Cuauhtémoc, Caupolicán, Atahualpa, Tabaré, entre ellos.[58]

Tanto Ramón de Santiago como su biógrafo José Fernández Saldaña afirmaron que Blanes consideró este cuadro como su obra cumbre.[59] Decía el folleto de Juan María Torres que acompañó la exhibición del cuadro en Montevideo:

Al entrar en la sala de Blanes, y por prevenido que se esté de lo que va a verse no puede uno librarse de cierta sorpresa mezclada con piedad y respeto, ante el espectáculo que se presenta a la vista. No es un cuadro, no es un lienzo lo que se ve, es un calabozo de provincia con todos los tristes accesorios que le son inherentes.[60]

Y terminaba en un tono polémico, sin duda refiriendo, aunque sin mencionarlas, a las extensas consideraciones estilísticas que había merecido en Buenos Aires Un episodio de la fiebre amarilla en 1871:

La realidad viviente de que está animado pone en ridículo a la crítica tecnológica. Al que en su presencia me hablara de las "prescripciones de la estética, de la corrección del dibujo, de luces, de sombras, de toques firmes, de pinceladas valientes", le diría "Amigo mío; en vez de perder su tiempo en decir tonterías, abrace usted a ese hombre, a ese héroe que va a morir, y en cuyo pecho late todavía un corazón lleno de calor y de vida...[61]

A fines de 1873, luego de exponer su cuadro en Montevideo, Blanes viajó a Chile con sus dos cuadros de asunto trasandino: Últimos momentos… y la Revista de Rancagua, para exponerlos en Santiago de Chile y procurar que fueran comprados allí. Blanes conoció a Benjamín Vicuña Mackenna, entonces intendente de la ciudad, quien fue, según Fernández Saldaña, "su hombre en Santiago".[62] El cuadro de Carrera fue expuesto en el Teatro Municipal de Santiago de Chile junto a la Revista de Rancagua, cada uno con una ubicación y arreglo diferentes. Pese a que tuvo una buena recepción por parte de la crítica y a las gestiones de José Arrieta, ministro de Uruguay en Chile, y del intendente de Santiago de Chile Vicuña Mackenna, ninguno de los dos cuadros fue adquirido por el Estado chileno. Blanes recibió de este último en compensación por aquella decepción un importante encargo de un retrato de su familia y partió de regreso a Montevideo dejando en Santiago de Chile sus cuadros con la esperanza de continuar las gestiones para su

adquisición en ese país.[63]

Los dos cuadros de Blanes volvieron a exhibirse en 1875 cuando se realizó la Exposición Internacional de Santiago de Chile. Y si bien la Revista de Rancagua también fue ampliamente elogiada en la prensa, el éxito de los Últimos momentos… parece haber sido tan clamoroso como Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires en 1871. Aun cuando ya había sido expuesto en el foyer del Teatro Municipal en 1873, los diarios de Santiago de Chile dieron cuenta de un nuevo entusiasmo por aquella pintura dramática:

Unánime es la admiración que a todos causan estas dos obras maestras de arte (que ocupan los dos testeros o lugares preferentes del salón principal) pero sea debido a las mayores simpatías con que cuenta en este público el general Carrera. Sea que en el cuadro de este célebre caudillo está más concentrado el interés por ser mucho más reducido el número de personajes que en él aparecen y todos ellos dominados por los sentimientos propios de la situación suprema en que se hallan colocados, sea, en fin, que el autor haya dado en él mayores muestras de su inspirado talento [...] el hecho es que el cuadro de Carrera cuenta con mucho mayor número de admiradores.[64]

El Mercurio de Valparaíso también hablaba de un entusiasmo popular extraordinario: "Desde aquellos días en que fueron exhibidos los soberbios cuadros de Monvoisin, el arte no había presentado a la vista del público uno más patético y conmovedor".[65]

Aunque en la exposición hubo un pabellón de arte nacional en el que expuso un buen número de artistas chilenos,[66] algunos medios se ocuparon solo de este cuadro, ignorando al resto. Fue el único reproducido y comercializado en grabados por El Correo de la Exposición —órgano oficial del evento—, pero, al mismo tiempo, en esa misma publicación se hicieron críticas duras al cuadro. El editorialista (¿su director?), Guillermo C. de Larraya, inventó dos personajes —"Primitivo Tradiciones" y "Fortunato Nuevo"— para ficcionalizar una serie de diálogos entre una mirada conservadora y

una moderna sobre la exposición, bajo el título “Los de antaño y los de ogaño”. En su tercera entrega, “discutieron” Últimos momentos... de Blanes. En esa ocasión, Larraya dio la palabra solo al señor “Tradiciones” (su interlocutor prometía al final una respuesta que no apareció). Este personaje empezaba por enumerar en detalle su vasta experiencia en frecuentar museos de Europa, lo cual le habilitaba para disentir con todos los elogios que había leído sobre el cuadro y opinar que “este lienzo me parece un monstruo de contradicciones, una amalgama de la inspiración más feliz y de los descuidos más ramplones, semejantes a los del memorable pintor Orbaneja, que cuando pintó un gallo tuvo que escribir debajo: ‘Este es un gallo’”.[67] Y terminaba exclamando: “¡El cuadro es grande, enorme y tétrico, demasiado tétrico!”.[68]

En el número 8 (21 de noviembre de 1875), El Correo de la Exposición publicó una reproducción a plena página de la obra de Blanes (figura VI.6) y reprodujo el texto de Juan María Torres del folleto montevideano. Una semana después comenzaron a aparecer avisos de venta de reproducciones:

El cuadro de Carrera. Hemos hecho una edición especial, en buen papel, de esta importante obra del señor Blanes. Se halla en venta en todas nuestras agencias de Santiago. Los visitantes de la Exposición pueden adquirir los ejemplares que deseen en el departamento en que está expuesto el cuadro original.[69]

El fotógrafo que firmaba SOL también anunció la venta de reproducciones del cuadro en El Correo de la Exposición.[70]

FIGURA VI.6. Últimos momentos de Carrera, cuadro del pintor oriental, señor J. M. Blanes, publicado en El Correo de la Exposición, año I, núm. 8, 21 de noviembre de 1875, p. 116.

En el número siguiente (19 de diciembre de 1875), se anunciaba la rifa de los dos cuadros de Blanes. Pero ninguno de ellos fue adquirido en Chile, y el pintor tuvo que llevárselos de regreso a su tierra, donde todavía está el cuadro Últimos momentos... Revista de Rancagua fue obsequiado por el Gobierno uruguayo a Argentina en 1878, año de homenaje a San Martín. Los cuadros permanecieron en Chile hasta 1877.[71]

Y si bien Últimos momentos... no fue comprado en Chile, fue copiado, y su reproducción en grabado permitió que siguiera copiándose a lo largo del tiempo y sus copias llegaran a Ecuador, llevadas por los pintores quiteños activos allí por entonces. El MHNS tiene en exhibición permanente una firmada por Araya.[72] Otra, firmada por Juan Francisco González, realizada en los inicios de su carrera artística en algún momento durante la permanencia de la obra de Blanes en Santiago de Chile, fue adquirida en 2005 por el

Banco de Chile.[73] Sabemos de —al menos— otras dos copias chilenas: una de ellas pintada por Benito Basterrica (1835-1889), un artista que se había formado en la academia con el profesor Alejandro Ciccarelli,[74] pero que fue más conocido como dibujante caricaturista e ilustrador de publicaciones periódicas.[75] La otra: una pequeña obra anónima, sobre cobre, pintada con bastante impericia, casi como un exvoto, que se conserva en La Sebastiana, la casa museo de Pablo Neruda en Valparaíso. Gloria Cortés Aliaga y Francisca del Valle Tabatt, en su estudio acerca de la presencia de pintores quiteños en Chile en el siglo XIX, identificaron dos copias de esta obra hechas por Joaquín Pinto en 1894 y 1898 que se conservan en dos museos de Quito, Ecuador.[76] Otra copia del cuadro, realizada por Luis Cadena, con el título 2 de agosto de 1810, se conserva en el Palacio de Carondelet, también en Quito.

Unos años más tarde, en 1882, el cuadro Últimos momentos… fue exhibido en Buenos Aires, y curiosamente los mismos que en esa ocasión criticaron con tanta dureza Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires se entusiasmaron con este.[77] Lo que más llamó la atención —de nuevo— fueron los efectos lumínicos logrados en el cuadro, así como la sensación que transmitía la escena de tiempo detenido en un instante crucial, entre la vida y la muerte. Una de las larguísimas descripciones del cuadro en la prensa porteña comenzaba con una cita del pintor que, tras su falsa modestia, enumeraba con cierta ironía lo que había desplegado en su tela:

¡Debo ser muy débil —dice— cuando cuento haber salido con el cabestro en la mano, nada más que porque he reunido en armonía un hombre grande, un fraile cualquiera, un viejo valiente llorando, otro fraile culto e inteligente, otro hombre dolorido, un alcalde frío, soldados matadores curiosos, crucifijos grandes, crucifijos chicos, telarañas, manías, esteras, sombreros, gorros, grillos, puertas, cerrojos, piedras, paredes, chaquetas, gestos diversos, luz y sombras, cielo y pisos rotos, corbatines, botas, zapatos y medias; carta, tintero, plumas, bancos, sillas antiguas, y una vela que se apaga muy siniestramente![78]

En el MHN se conserva una copia anónima del cuadro, y existió una versión reducida, catalogada como boceto, obra de Juan Manuel Blanes, que perteneció a Ángel J. Carranza y fue donada en 1901, aunque fue robada en 1956.[79]

En Uruguay, el cuadro original se conserva en el depósito del Museo Nacional de Artes Visuales, aunque pertenece al acervo del Museo Histórico Nacional. No está en exposición permanente y es apenas conocido. Otra copia reducida, obsequiada por el artista al mismo Ángel J. Carranza, fue donada por el coleccionista Fernando García al Museo Nacional de Artes Visuales (lámina 33).[80] Casi olvidada en Uruguay, apenas mencionada por los estudiosos de la obra de Blanes, la imagen de los últimos momentos de José Miguel Carrera persistió reproducida, copiada y vuelta a copiar, tanto en Chile como en Ecuador y Argentina, aun cuando se borró la memoria de su autor, incluso desconociendo la significación histórica del personaje heroico que enfrentaba la proximidad de su muerte. Si se exploran los sitios digitales de historia chilena, se advierte que pocas publicaciones han reparado en que la imagen más difundida de los últimos momentos de José Miguel Carrera, que se popularizó desde su exhibición en el MHNS, es en realidad copia del original de un pintor uruguayo, que se encuentra fuera de exhibición desde hace mucho en Montevideo y que no está reproducido en ningún sitio uruguayo.[81] Y poco parece importar, por otra parte. Este caso nos pone frente a una serie de cuestiones que venimos señalando: la tensión entre la supuesta veracidad de los retratos y la idealización de la figura del héroe, así como entre la pintura de historia y el melodrama. Este se impuso sorteando las fronteras nacionales, aunque la memoria de los personajes representados nada significara para sus audiencias.

Desde la repatriación de sus restos en 1828, las figuras de José Miguel Carrera y de Bernardo O'Higgins como héroes de la patria partieron aguas entre liberales y conservadores en Chile. Así se percibía aún en 2015 en ocasión de su 230 aniversario.[82] Persiste el dilema de la glorificación de esas dos figuras heroicas antagónicas. Ejemplo de ello es que, en los festejos del bicentenario en 2010, el entonces presidente Sebastián Piñera procuró plantear simbólicamente una suerte de reconciliación entre ambos próceres instalando una estatua ecuestre de José Miguel Carrera realizada

por el escultor chileno Samuel Román, en el polémico espacio llamado Altar de la Patria frente a la Casa de la Moneda en Santiago de Chile, junto a la de Bernardo O'Higgins, del escultor francés Henri Albert-Ernest Carrier-Belleuse, emplazada allí desde 1872, la cual tuvo que ser trasladada unos metros para ceder su centralidad.[83]

En el convulsionado escenario chileno de hoy, en que se están derribando monumentos y discutiendo los relatos entronizados en las calles de Santiago de Chile, tal vez una crítica feminista severa y sistemática contribuya a "leer a contrapelo", como propone Griselda Pollock, la historia canónica de los héroes. La mirada severa de Javiera desde su daguerrotipo parece invitarnos a hacerlo.

[1] Benjamín Vicuña Mackenna, Doña Javiera de Carrera. Rasgo biográfico leído en el Círculo de Amigos de las Letras, 31 de agosto de 1862, Santiago de Chile, Guillermo E. Miranda, Biblioteca de Autores Chilenos, 1904, vol. XXIII, p. 38. Esa semblanza incluyó numerosas citas de su correspondencia, que la familia había puesto a su disposición.

[2] Pablo Neruda, "Romance de los Carrera", musicalizado por Vicente Bianchi, 1956, disponible en línea: <cancionypoema.blogspot.com>.

[3] El daguerrotipo ha sido fechado en el Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile (MHNS) como ca. 1850, pero no hay certeza respecto de esa fecha, por lo cual en este texto argumento la datación circa 1854. No ha sido abierto el estuche, de modo que tal vez haya nuevas evidencias en algún momento respecto de esta pieza (comunicación personal con Clara Franceschini, curadora del acervo fotográfico del MHNS, 9 de junio de 2021). Véase Francisca Riera, Fotografías de estuche. La imagen develada, Santiago de Chile, Museo Histórico Nacional, 2011, p. 76. Respecto de los primeros años del daguerrotipo en Chile y la estadía de William Helsby, véase Hernán Rodríguez Villegas, Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX, Santiago de Chile, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001, pp. 36 y 37. También Eugenio Pereyra Salas, Estudios sobre la historia del arte en Chile

republicano, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, pp. 107-111.

[4] Beatriz Bragoni plantea un acertado análisis de la vasta historiografía acerca de esta cuestión en José Miguel Carrera. Un revolucionario chileno en el Río de la Plata, Buenos Aires, Edhasa, 2012. En 1948, se fundó el Instituto de Investigaciones Históricas José Miguel Carrera, que dirige una descendiente de la familia, Ana María Ried Undurraga. En el año 2000, Ried anunció que se había hallado el cráneo de José Miguel Carrera en una urna blanca que se veneraba desde 1821 en una parroquia de la localidad de El Paico y anunció que se harían exámenes de ADN.

[5] En 1913, Enrique Matta Vial publicó la correspondencia de Javiera Carrera en varias entregas de la publicación universitaria de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía: "Papeles de doña Javiera Carrera (continuación)", en Revista Chilena de Historia y Geografía, año III, t. VII, núm. 11, tercer trimestre de 1913, pp. 240-246. Respecto de la difusión de relatos novelados sobre su vida, véase como ejemplo reciente la novela histórica de Virginia Vidal, Javiera Carrera madre de la patria [2000], Santiago de Chile, RIL, 2010. Algunas recientes aproximaciones a esta cuestión en Ximena Azúa, "Javiera Carrera: ¿Madre de la Patria?", en Sara Beatriz Guardia (ed.), Las mujeres en la independencia de América Latina, Lima, Unesco, Universidad de San Martín de Porres, Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, 2010, pp. 403-410, y Nanda Leonardini, "Los rostros de Xaviera Carrera. Heroína de la Independencia", en Sara Beatriz Guardia (ed.), op. cit., pp. 75-84, disponibles en línea: <www.cemhal.org>. Algunas biografías que circulan en video dan cuenta de las tradiciones que se sostienen en torno a su figura. Véase en línea: <www.youtube.com>. Respecto de su lugar en la educación escolar, véase María Cecilia Fernández Darraz, "Las mujeres en el discurso pedagógico de la historia. Exclusiones, silencios y olvidos", en Universum, vol. 1, núm. 25, 2010, pp. 84-99, disponible en línea: <dx.doi.org>.

[6] En su primera obra reivindicatoria de los hermanos Carrera en 1857, Vicuña Mackenna atribuía a Javiera la responsabilidad de la conspiración urdida en 1817 con Juan José y Luis para derrocar a

San Martín y O'Higgins en Chile. La califica como un "desbaratado propósito de conquistar Chile por un golpe de mano ilusorio y pueril […] que fue solo la inquieta y fascinadora inspiración del ánimo afligido de una mujer". Benjamín Vicuña Mackenna, El ostracismo de los Carreras. Los generales José Miguel y Juan José y el Coronel Luis Carrera. Episodio de la Independencia de Sud-América, Santiago de Chile, Imprenta del Ferrocarril, 1857, p. 131, disponible en línea: <www.memoriachilena.gob.cl>.

[7] La residencia de Javiera Carrera hoy es un sitio turístico donde se explota la visita con recorrido histórico y se vende un vino que se hace allí: Viña Doña Javiera.

[8] Véase Beatriz Bragoni, op. cit., pp. 292-298. El discurso del literato español Joaquín de Mora en ese evento fue punto de partida de la visión heroica de Carrera. Véase Cristian Guerrero Lira, "La Patria a Los Carrera, agradecida de sus servicios, compadecida de sus desgracias. José Joaquín de Mora y la Construcción de La imagen heroica de José Miguel Carrera", en Historia, vol. 396, núm. 2, 2015, pp. 249-273, disponible en línea: <webcache.googleusercontent.com>.

[9] "De esta suerte, en 1810 doña Javiera Carrera, lanzando a sus hermanos, que fueron dóciles a sus consejos hasta su última hora, en la arena de la agitación, se hizo un gran nombre político y casi una potencia en la República." Benjamín Vicuña Mackenna, Doña Javiera de Carrera, op. cit., p. 18.

[10] Ibid., pp. 36 y 37.

[11] Ibid., p. 11.

[12] Geoffrey Batchen, Arder en deseos. La concepción de la fotografía [1997], Barcelona, Gustavo Gili, 2004. En este sentido, Aaron Scharf señala que "el primer grupo de artistas que sufrió los efectos de la fotografía fue el de los retratistas en miniatura", cosa que demuestra con la paulatina desaparición del Miniature Room en las sucesivas exposiciones de la Royal Academy de Londres a lo largo del siglo. Aaron Scharf, Art and Photography, Londres, Penguin, 1974, pp. 42-44 [trad. esp.: Arte y fotografía, Madrid, Alianza, 1994].

[13] Georges Didi-Huberman, Ante el tiempo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

[14] Hernán Rodríguez sostenía, sin embargo, en un artículo publicado en 1981, otra hipótesis: que se trataría de su hijo Pío fallecido en 1828, tras haber hecho las gestiones de repatriación de sus tíos. Véase "Javiera Carrera dos siglos después", en La Segunda, 15 de octubre de 1981, p. 4. Agradezco esta referencia a Juan Manuel Martínez.

[15] Véase Eugenio Pereyra Salas, op. cit., pp. 132-134.

[16] Narcisse Desmadryl, Galería nacional o Colección de Biografías i Retratos de hombres célebres de Chile, escrita por los principales literatos del país; dirigida y publicada por Narciso Desmadryl autor de los grabados i retratos; Hermógenes de Irisarri, revisor de la redacción, 2 vols., Santiago de Chile, Imprenta Chilena, 1854.

[17] Así lo explicaba en su introducción Hermógenes Irisarri, destacado hombre de prensa, poeta y publicista, fundador y colaborador de varios diarios y revistas, como El Comercio de Valparaíso, La Tribuna y La Revista de Santiago. En 1857, Desmadryl viajó a Buenos Aires, donde encaró un proyecto muy similar, aunque con un signo político más claramente alineado con la construcción de un panteón de "héroes republicanos" que construía Bartolomé Mitre después de la batalla de Caseros, contraponiéndola a la política de las imágenes que había impuesto el rosismo. Véase Roberto Amigo, "Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)", en Arte argentino de los siglos XVIII y/o XIX, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 1999, pp. 9-57.

[18] Diego José era el hermano menor de José María Benavente, condenado a muerte en Mendoza con José Miguel e indultado a último momento. Fue una destacada figura del partido conservador o filopolita, desde su regreso a Chile tras la abdicación de O'Higgins, y ocupó cargos de ministro, embajador, bancas de diputado y senador durante casi toda su vida. En 1861, fue elegido presidente del Senado. En 1845, Benavente había publicado unas memorias dedicadas a reivindicar la figura de José Miguel Carrera: Memoria sobre las primeras campañas en la guerra de la

Independencia de Chile, presentada a la Universidad por d. Diego J. Benavente en la sesion jeneral de 28 de setiembre de 1845, en cumplimiento del art. 28 de la lei del 19 de noviembre de 1842, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1845, pp. 122-243, disponible en línea: <repositorio.uchile.cl>.

[19] Mandiola fue uno de los primeros discípulos y colaboradores de Raymond Quinsac Monvoisin a su llegada a Chile. Véase La pintura en Chile. Colección Luis Álvarez Urquieta, Santiago de Chile, julio de 1928, pp. 23-25, disponible en línea: <www.memoriachilena.gob.cl>.

[20] "Retrato de José Miguel Carrera - Copiado de un cuadro al óleo, tamaño natural, ejecutado por el pintor chileno señor Mandiola que existe en poder del señor don José Miguel Carrera, hijo. Se ha preferido esta copia al retrato de la colección del señor Desmadryl por tener, según opinión general, mucho más semejanza y expresión de familia." Benjamín Vicuña Mackenna, "Algo sobre las láminas y retratos del ostracismo de los Carreras", en El ostracismo de los Carreras, op. cit., pp. 544 y 545. Es muy probable que ese retrato haya sido un encargo de José Miguel Carrera Fontecilla o de su madre, Mercedes Fontecilla, quien falleció en 1853.

[21] Vicuña Mackenna hizo un pormenorizado elogio de la elegancia en la vestimenta de José Miguel el día en que fue fusilado. Desde entonces, fueron numerosas las descripciones que destacaron la elegancia del uniforme de José Miguel Carrera y el poncho que le habría obsequiado su hermana Javiera. Véase Benjamín Vicuña Mackenna, El ostracismo de los Carreras, op. cit., pp. 463 y 464. Los retratos posteriores de José Miguel Carrera se basan en ese modelo: véanse Ezequiel Plaza, Retrato de José Miguel Carrera y Verdugo (ca. 1920), óleo sobre tela, 73,5 x 62 centímetros, MHNS; Miguel Venegas Cifuentes, José Miguel Carrera, Santiago de Chile, Club de la Unión, 1950.

[22] Manuel Blanco Cuartín afirmaba que "allá por el año 1812 [José Gil de Castro] se hacía pagar por los carrerinos, de cuerpo entero ciento ochenta pesos; y por los de medio cuerpo, de setenta y cinco a noventa pesos, y logró reunir un decente capitalito" ("Estudio sobre la pintura chilena", en El Taller Ilustrado, Santiago de Chile, vol. III, núm. 102, 17 de octubre de 1887, p. 3). No se conserva

ninguno.

[23] La correspondencia de Javiera Carrera ha revelado, por otra parte, que sostuvo largos conflictos judiciales con los hijos de sus hermanos.

[24] Anónimo, Retrato de Javiera Carrera, óleo sobre tela, 62 x 51 centímetros, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile. Nanda Leonardini lo atribuye a Buzzoni, ca. 1860. "Los rostros de Xaviera Carrera", op. cit., p. 82.

[25] Anónimo, Retrato de doña Javiera Carrera Verdugo, óleo sobre tela, 124 x 98 centímetros. Véase Beatriz Huidobro H. y Teresa Gazitúa C., "Colección de arte", en La Moneda. Palacio de Gobierno de Chile, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2012, p. 226.

[26] En 1878, Vicente Grez evocó a Javiera en términos parecidos, ubicándola en lugar destacado —junto a Ana María Cotapos, la esposa de José Miguel— de "la generación de 1810" en el libro que dedicó a las mujeres de la independencia chilena. Le atribuyó "una belleza de reina", junto a un loco amor por la gloria. "Parece que la naturaleza —escribió— en aquella primera aurora de libertad se hubiera complacido en hacerlas más bellas y esforzadas de lo que son y fueron jamás." Vicente Grez, Las mujeres de la independencia, Santiago de Chile, Imprenta Gutenberg, 1878.

[27] Véase el catálogo Miniaturas / Daguerrotipos / Muebles de guardar: contadores y escribanías, Buenos Aires, Mecenazgo, Museo Histórico Nacional y Asociación Apoyo al Museo Histórico Nacional, 2019, p. 35. Véase Adolfo Luis Ribera, El retrato en Buenos Aires 1580-1870, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1982, p. 198. Susana Fabrici ha corregido la datación: El retrato-miniatura en la Argentina. Los rostros en la intimidad de los afectos, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2014, pp. 51-53 y 152.

[28] Adolfo P. Carranza, Patricias argentinas, Buenos Aires, Sociedad Patricias Argentinas "Dios y Patria", 1910, pp. 53 y 54.

[29] En el legajo de la obra en el MHN, se conserva la carta de Ricardo Lafuente Machain fechada el 15 de mayo de 1928, afirmando que

vio en el MHNS una reproducción de la misma miniatura, cuyo original se conservaba todavía en poder de la familia Carrera. Donaba al museo no solo la copia de un retrato en miniatura de Juana Pueyrredón de Sáenz Valiente, sino también una fotografía de la miniatura de Javiera existente en Chile y una copia de la publicación de Vicuña Mackenna dedicada a Javiera en 1862. Véase legajo inv. 4.637, p. 4, y también Libro de documentos de donación, núm. XXV, folio 4, Archivo MHN; y Libro copiador, 1928, p. 380. Por otra parte, hasta hace poco, la miniatura de Durand figuró como con soporte de cartón o papel, cosa que recientemente ha sido corregida, no solo el soporte, sino también las medidas.

[30] En su explicación de los retratos de El ostracismo de los Carreras, op. cit., p. 545, Vicuña Mackenna afirmaba que la fuente era "una pintura al óleo, tamaño natural, hecha en Buenos Aires en 1822 o 23".

[31] David James, Monvoisin, Buenos Aires, Emecé, 1949, p. 59. Estudios recientes realizados para la catalogación razonada de Monvoisin en el Centro TAREA de la Universidad de San Martín (UNSAM) han confirmado esa atribución. Agradezco a Roberto Amigo esta información de resultados aún inéditos. Por otra parte, en 1844 el artista retrató a María del Carmen Dolores Mackenna y Vicuña (MHNS), madre de Benjamín Vicuña Mackena, que presenta características muy similares sobre todo en el tratamiento del cuello y el escote.

[32] A pesar de la firma claramente visible, el MHNS ha catalogado la imagen como de autor no identificado: Retrato de Javiera Carrera de Valdés en traje de baile (retrato de 1812), reproducción de un impreso, 1920, negativo sobre vidrio, 18 x 20 centímetros, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, disponible en línea: <www.fotografiapatrimonial.cl>. José Foradori, de quien se tienen pocos datos, estuvo activo en Chile en los primeros años del siglo XX, ocupando el lugar de Alejandro Faure como ilustrador de la imprenta Barcelona inaugurada en 1891, desde el año de la muerte de aquel. Realizó ilustraciones para importantes revistas como Zigzag, La Ilustración y El Peneca. Véase Jorge Soto Veragua, Historia de la imprenta en Chile desde el siglo XVIII al XXI, Santiago de Chile, El Árbol Azul, 2009, t. I, p. 182. Véase también

"José Foradori", en Memoria chilena, Biblioteca Nacional de Chile, disponible en línea: <www.memoriachilena.gob.cl>.

[33] Benjamín Vicuña Mackenna, El ostracismo de los Carreras, op. cit., pp. 120 y ss. No conocemos ese óleo, pero la imagen claramente deriva de la miniatura.

[34] Diego José Benavente, "José Miguel de Carrera", en Narcisse Desmadryl, Galería nacional, o, Colección de biografías i retratos de hombres celebres de Chile, Santiago de Chile, Imprenta Chilena, 1854, t. II, pp. 1-13, disponible en línea: <doi.org>.

[35] En la Exposición Nacional de Artes e Industria que tuvo lugar en Santiago de Chile bajo la intendencia de Vicuña Mackenna en septiembre de 1872, se presentaron las pinturas y esculturas europeas ordenadas por el nombre del coleccionista o propietario. Vicuña Mackenna exhibió dos pinturas: Muerte de José Miguel Carrera por Beaucbeuf (sic.), e Id. De Luis i J. José Carrera, como de su propiedad. Catálogo Esposicion Nacional de Artes e Industria en Santiago de Chile. Setiembre de 1872, Santiago de Chile, Imprenta de la Librería del Mercurio, 1872, sección 1ª, grupo 3º, p. 14. En la sección de escultura europea, Vicuña Mackenna presentó también un retrato de O'Higgins y otro de sí mismo, ambos de "autor desconocido".

[36] Bragoni señala que fue publicado en entregas periódicas entre el 13 de agosto y el 23 de noviembre de 1857 (José Miguel Carrera, op. cit., p. 302). Sin embargo, la primera edición lleva la fecha octubre de 1857.

[37] Benjamín Vicuña Mackenna, "Algo sobre las láminas y retratos del ostracismo de los Carreras", op. cit., pp. 544 y 545. Allí se refirió críticamente a las imágenes realizadas por "el joven pintor A. Augusto Beaubeuf […] a cuya inexperiencia y falta de práctica en el arte de la tipografía se debe la imperfección de los detalles y la falta de relieve que aparece en el conjunto de sus láminas".

[38] Eugenio Pereyra Salas menciona a León Digout y Pierre Adrien Cadot, litógrafos activos en Santiago de Chile, sucesivamente como editores de publicaciones musicales en esa ciudad. Véase Eugenio Pereyra Salas, Biobibliografía musical de Chile. Desde los orígenes a

1886, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1978, p. 10 (ambos figuran en varias de las publicaciones catalogadas). Sin fundamentar por qué, Vicente Gesualdo afirma que esas litografías de "Digout y Cadot" fueron hechas en 1828. Véase Enciclopedia del Arte en América, Buenos Aires, OMEBA, 1969, p. 350.

[39] Auguste Beauboeuf no figura en el diccionario Bénézit de artistas franceses. No conocemos sus datos de nacimiento y muerte. Se presentó en Santiago de Chile como discípulo de Paul Delaroche. Activo desde 1855 como pintor y fotógrafo, intervino en la polémica entre Ciccarelli y Charton en 1859 con una posición conciliadora. Véase Josefina de la Maza, "Duelo de pinceles: Ernest Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno", en Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (eds.), Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico, Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez, Museo Histórico Nacional, CREA, 2012, pp. 218-228. Eugenio Pereyra Salas señalaba que "las únicas composiciones de Beauboeuf que conocemos, en brumosa reproducción litográfica, son dos aspectos de su doble tela El fusilamiento de los Carrera" (Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano…, op. cit., p. 173). Ambas fueron reproducidas en El Ferrocarril el 23 de septiembre de 1857 y en 1910 en el número extraordinario dedicado al Centenario de la revista Zigzag.

[40] Auguste Beauboeuf, impreso por Litografía Digout-Cadot, Estatua de José Miguel Carrera (Proyecto del autor), publicado en Benjamín Vicuña Mackenna, El ostracismo de los Carreras, op. cit., pp. 10 y 11.

[41] Litografía Digout-Cadot, Estatua del jeneral San Martín. Proyecto enviado de Europa al Señor Intendente de Santiago D. José N. Tocornal por el Señor Peres Rosales, publicado en Benjamín Vicuña Mackenna, El ostracismo de los Carreras, op. cit., pp. 16 y 17.

[42] Fray Melchor Martínez, Memoria histórica sobre la Revolución de Chile desde el cautiverio de Fernando VII hasta 1814, Valparaíso, Imprenta Europea, 1848, p. 150. Anónimo, Escudo de la Patria Vieja (ca. 1910), óleo sobre tela, 60 x 47 centímetros, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, disponible en línea:

<www.surdoc.cl>. Véase también Juan Manuel Martínez, "Los símbolos del poder", en La razón del Bicentenario, Santiago de Chile, Museo Histórico Nacional, 2010, pp. 53-58. En 1910, fueron recreados en Eduardo Poirier, Chile en 1910: edición del centenario de la independencia, Santiago de Chile, Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, 1910, disponible en línea: <www.memoriachilena.gob.cl>.

[43] Véase Francisco Vidal Gormaz, "Los emblemas nacionales", en Anales de la Universidad de Chile, 2ª sección, t. LXIV, 1883, pp. 24-33. Agradezco a Juan Manuel Martínez esta referencia.

[44] David Porter (p. 38) aparece enmarcado en banderas chilenas y cañones; "Mercedes Fuentesillas de Carrera", en un perfil de medalla, muy elegante, enmarcada con ramas de olivo (p. 104); los retratos de busto de Juan José Carrera y Ana María Cotapos comparten la página con sus imágenes melancólicas en medio de la cordillera. El último retrato incluido en el libro fue el de José Miguel Carrera con la cordillera y el águila que hemos mencionado.

[45] Auguste Beauboeuf, impreso por Litografía Digout-Cadot, Acuérdate que somos soldados chilenos i que debemos morir como tales, publicado en Benjamín Vicuña Mackenna, El ostracismo de los Carreras, op. cit., pp. 160 y 161.

[46] Benjamín Vicuña Mackenna, "El último día del montonero", en El ostracismo de los Carreras, op. cit., pp. 450 y ss.

[47] Benjamín Vicuña Mackenna, "El último día del montonero", op. cit., pp. 462-467.

[48] Cit. en Beatriz Bragoni, op. cit., p. 302. La autora añade el dato de que la circulación del libro se había reducido a los quinientos ejemplares que el autor había reservado para obsequiar a sus amistades.

[49] Respecto de la fortuna crítica de la figura de José Miguel Carrera en la historiografía argentina desde entonces, véase Beatriz Bragoni, op. cit., pp. 302-309.

[50] Véase Laura Malosetti Costa, "La hora de Blanes", en Los

primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX, 2ª ed., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2021.

[51] Ángel Justiniano Carranza fue un destacado abogado, literato, historiador, publicista y coleccionista que a lo largo de su vida tuvo una importante actuación pública y cuya colección de documentos formó el acervo inicial del Archivo General de la Nación. Desde 1871, mantuvo un intenso intercambio epistolar con Juan Manuel Blanes. Fue su asesor en los detalles de sus cuadros históricos, su consultor en cuanto a temas y posibilidades de ventas, etc., según surge del Archivo Blanes en el Archivo General de la Nación de Uruguay y en el Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

[52] Gabriel Peluffo Linari, "Los íconos de la nación. El proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes", en Juan Manuel Blanes. La nación naciente 1830-1901, Montevideo, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001, pp. 35-49, y Roberto Amigo, "Región y Nación. Juan Manuel Blanes y la Argentina", en Gabriel Peluffo Linari, Juan Manuel Blanes, op. cit., pp. 541-577.

[53] Roberto Amigo, "La paradoja de la pintura histórica. La 'Revista de Rancagua' de Juan Manuel Blanes", en Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio Payró", núm. 7, julio de 1997, pp. 29-44.

[54] Juan Manuel Blanes, Últimos momentos de José Miguel Carrera (1873), óleo sobre tela, 220 x 295 centímetros, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

[55] Juan María Torres, Últimos momentos de D. José Miguel Carrera – cuadro del pintor oriental J. M. Blanes, Montevideo, Imprenta de El Ferro-Carril, 1873.

[56] Óleo sobre tela, 86,7 x 52,5 centímetros, Galería de Arte Nacional (GAN), Caracas.

[57] Alberto Urdaneta, Caldas marcha al suplicio (ca. 1880), óleo sobre tela, 122,5 x 101,5 centímetros, Museo Nacional de Colombia, Bogotá. Véanse los análisis comparativos de estas escenas de muerte del héroe en Roldán Esteva-Grillet, "La muerte del héroe en la pintura colombo-venezolana durante el siglo XIX", en Ensayo, año

6, núm. 10, enero-junio de 2011, pp. 79-88.

[58] Véase Maraliz de Castro Vieira Christo, "Caupolican, Atahualpa, Aimbere e Cuauhtemoc: índios vencidos na pintura histórica Latino-Americana", en Portuguese Studies Review, vol. 18, núm. 1, 2010, p. 203. También Laura Malosetti Costa, Tabaré cosmopolita. Migraciones y ambivalencias del héroe trágico, Montevideo, Museo Zorrilla, 2018.

[59] Cit. en el catálogo de la Exposición Juan M. Blanes, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1941, t. I, pp. 131 y 132.

[60] Juan María Torres, "Artículo segundo. El cuadro", en Últimos momentos…, op. cit., p. 13.

[61] Ibid., p. 19.

[62] Blanes viajó en barco a Valparaíso con sus cuadros y permaneció en Chile entre el 25 de noviembre de 1873 y el 17 de febrero de 1874. Su intención era llegar hasta Guayaquil para hacer un cuadro sobre la entrevista de San Martín y Bolívar, así como documentarse para hacer una pintura de la batalla de Maipú. Véase José María Fernández Saldaña, "El pintor uruguayo J. M. Blanes en su vinculación con Chile", en Revista Chilena de Historia y Geografía, vol. LXXV, núm. 81, enero-abril de 1934, pp. 80-86.

[63] José María Fernández Saldaña, Juan Manuel Blanes, su vida y sus cuadros, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1931, pp. 115-136.

[64] Artículo sin firma en La Política, Santiago de Chile, 14 de octubre de 1873, cit. en el catálogo de la Exposición Juan M. Blanes, op. cit., t. I, p. 97.

[65] Cit. en Eugenio Pereyra Salas, Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano…, op. cit., p. 179.

[66] Ibid. En el pabellón de arte chileno, figuraron 58 obras, predominantemente paisajes y algunas pinturas históricas. Los artistas que figuraron allí fueron Onofre Jarpa, Antonio Smith, Pedro Lira, Alberto Orrego Luco, M. A. Caro, Nicolás Guzmán (que

presentó una obra titulada Los últimos momentos de Valdivia), entre otros.

[67] El Correo de la Exposición, Santiago de Chile, año I, núm. 3, 16 de octubre de 1875.

[68] Ibid.

[69] El Correo de la Exposición, Santiago de Chile, año I, núm. 9, 28 de noviembre de 1875, y año I, núm. 10, 5 de diciembre de 1875.

[70] El fotógrafo SOL anunciaba que vendía vistas generales de la exposición y cuadros, como el de Blanes de los últimos momentos de Carrera. Véase Hernán Rodríguez Villegas, Historia de la fotografía..., op. cit., p. 318.

[71] En Buenos Aires, se publicó la noticia de que ambos cuadros habían sido embarcados en Valparaíso el 5 de junio de ese año rumbo a París para ser exhibidos en la Exposición Universal de 1878. La Nación, Buenos Aires, 6 de junio de 1877, p. 1, c. 7.

[72] Ca. 1878, óleo sobre tela, 233 x 290 centímetros, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile. Esta copia fue exhibida en la Exposición Histórica del Centenario de la República en 1910 y fue posteriormente donada al MHNS en 1919 por la señora María Mercedes Gonzáles de Schröeder. No hay certeza aún acerca de la identidad de este pintor. Véase Juan Manuel Martínez, La pintura como memoria histórica. Obras de la colección del Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Museo Histórico Nacional, 2009, p. 94.

[73] Juan Francisco González, Últimos momentos del general José Miguel Carrera, óleo sobre tela, 100 x 127,5 centímetros, col. Banco de Chile. Véase Lilia Maturana Meza y Gustavo Porras Varas, "'Los últimos momentos del general José Miguel Carrera': una aproximación histórico-estética en el marco de su restauración", en Conserva. Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración, núm. 10, 2006, pp. 71-87.

[74] Eugenio Pereyra Salas, Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano, op. cit., p. 135.

[75] Fue el dibujante principal de La Linterna del Diablo (que empezó a aparecer en 1891), además de La Campana, El Mefistófeles, El Padre Cobos, José Peluca, El Padre Padilla, El Ferrocarrilito y Diójenes. Ganó además algunos premios de la academia como pintor. Una de sus obras más conocidas es La zamacueca. Trinidad Zaldívar Peralta señala que en sus últimos años se dedicó a hacer "copias de obras célebres". Véase "El combate de los lápices. Crisis y caricatura en el siglo XIX. La sátira gráfica puesta al servicio de la lucha política", en Fernando Guzmán, Gloria Cortés y Juan Manuel Martínez (comps.), Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte, Santiago de Chile, RIL, 2004, pp. 231 y 232.

[76] Gloria Cortés Aliaga y Francisca del Valle Tabatt, "Circulación y transferencia de la imagen: pintura quiteña en Chile en el siglo XIX", en Arte Quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional, Quito, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, 2010. "En 1894 y 1898, el pintor quiteño José Joaquín Pinto (1842-1906) reprodujo la obra en dos óleos que se encuentran en el Museo Municipal Alberto Mena Caamaño y en el Museo del Banco Central del Ecuador, respectivamente, y a los cuales tituló Sacrificio de los hermanos Carrera y El sacrificio de los próceres chilenos, hermanos Carrera". Las autoras suponen que el cuadro se quedó en Chile desde 1875 hasta 1877, cuando viajó a la Exposición Universal del París, luego de lo cual fue expuesta en Buenos Aires en 1882. Asimismo, señalan la presencia en Chile de al menos cinco copias realizadas por distintos pintores nacionales, entre los cuales se encuentran la de Benito Basterrica (1875), Juan Francisco González (1877) y José Agustín Araya (1878).

[77] Laura Malosetti Costa, Los primeros modernos, op. cit., pp. 170-188.

[78] Arbaces, "En la Exposición - Sección Bellas Artes", en La República, domingo 16 de abril de 1882.

[79] Anónimo, Últimos momentos de José Miguel Carrera, copia del original de Juan Manuel Blanes, óleo sobre tela, 162 x 82,5 centímetros (adquirida el 24 de agosto de 1915). Juan Manuel Blanes, Últimos momentos de José Miguel Carrera (boceto), 24 x 18 centímetros, col. Ángel J. Carranza. En el legajo de la obra figura su

desaparición de la Sala Martín Rodríguez, donde estaba expuesto, junto con otras reliquias, durante la dirección de Trenti Rocamora. Véase carta a Enrique Udaondo, 28 de agosto de 1856, y actuación 5.303/55 en el legajo de la obra en el archivo MHN.

[80] En 1941, en ocasión de la gran retrospectiva de Blanes, Edmundo Prati observaba que el original se encontraba "desgraciadamente deteriorada por el tiempo". No fue reproducido en ese catálogo ni figura en ninguna publicación reciente, donde sí es posible encontrar la imagen de la copia reducida. El director del Museo Nacional de Artes Visuales nos ha informado que el cuadro se encuentra en buenas condiciones de conservación, pero no ha podido facilitarnos una fotografía actualizada. Agradezco a Enrique Aguerre su gentil atención a mis consultas.

[81] "A pesar de lo difundido que ha sido este cuadro en nuestro país, por medio de litografías y su reproducción en textos de estudio, apenas si los aficionados al arte pictórico saben que se trata de una de las obras capitales del gran pintor uruguayo", observa R. Donoso, en un artículo que atribuye la copia del MHN a Basterrica. Véase R. Donoso, "Juan Manuel Blanes, pintor de historia", en Patria Vieja. Órgano oficial del Instituto de Investigaciones Históricas, año XIII, núm. 26, septiembre de 1993, pp. 66-68. También lo menciona Eugenio Pereyra Salas, Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano, op. cit., p. 135.

[82] Véase Pablo Marín, "José Miguel Carrera, el prócer en el siglo XXI", en La Tercera, 15 de octubre de 2015, pp. 45 y 46.

[83] Véase "Presidente Piñera encabezó reencuentro simbólico de O'Higgins y Carrera", en emol, Santiago de Chile, 2 de septiembre de 2010, disponible en línea: <www.emol.com>. Acerca de los primeros monumentos erigidos a José Miguel Carrera y su reproducción en el papel moneda: Juan Manuel Martínez Silva y Marcela Drien Fábregas, "Del monumento al papel: tránsitos y apropiaciones en la iconografía nacional chilena", en Marcela Drien Fábregas, Teresa Espantoso Rodríguez y Carolina Vanegas Carrasco (eds.), Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina, Santiago de Chile, Grupo de Estudio sobre Arte Público-Latinoamérica y Universidad Adolfo Ibáñez, 2013, pp. 313-327.

VII

José de San Martín

El clarín estridente sonó

Y a la voz del gran jefe, a la carga ordenó.

"Marcha de San Lorenzo"[1]

Soldados: confianza, subordinación y valor. […]

¿La patria no está en estado inminente de sucumbir…?

Vamos, pues, soldados, a salvarla.

JOSÉ DE SAN MARTÍN[2]

EN ARGENTINA, el héroe nacional, identificado como "padre de la patria", es, sin lugar a dudas, José de San Martín (Yapeyú, 1778-Boulogne-sur-Mer, 1850). En los manuales, libros, revistas y materiales didácticos para la formación de niños y adolescentes, en las oficinas públicas, en las escuelas, los cuarteles y los despachos de gobierno, en el papel moneda y la filatelia, se despliegan sus retratos, que han alimentado la imagen del héroe militar como uno de los símbolos más fuertes y persistentes de la nación argentina. En los actos escolares, hasta el día de hoy, los niños se visten con uniformes de granaderos y cantan la "Marcha de San Lorenzo" en su homenaje.

En este capítulo, propongo someter a consideración la deriva de los primeros retratos de San Martín a lo largo del tiempo, desde sus propias estrategias en materia simbólica en el momento de la

creación y conducción de su ejército hasta las de Bartolomé Mitre, al erigir su figura como libertador americano y símbolo de la unión nacional, así como la función que tuvo el Museo Histórico Nacional (MHN) desde su fundación en 1889 en la promoción y el sostenimiento de su figura ejemplar en la educación escolar.[3]

Diversos atributos morales se encuentran asociados a la figura heroica de San Martín, que hasta el día de hoy encarna virtudes que han alimentado no solo la imaginería patriótica, sino también el paradigma masculino hegemónico.[4] A los atributos viriles de valor, heroísmo, capacidad de liderazgo, disciplina y eficacia en las artes de la guerra (a partir de la proeza de cruzar con su ejército la cordillera de los Andes), se suma el desprendimiento generoso en función de la paz que debía suceder a los tiempos de revolución y guerra, a partir de su retiro de la escena política americana tras su entrevista reservada con Simón Bolívar en Guayaquil.[5]

La figura del libertador argentino ha sido además, como en el caso de otras que hemos analizado en distintas naciones latinoamericanas, tomada como símbolo y disputada como precursora de las más opuestas ideologías. Fue objeto de culto bajo los primeros regímenes militares de facto en la década de 1930, reclamado como genealogía del peronismo (sobre todo a partir de la declaración de 1950 como el Año del Libertador) y reivindicado como ejemplo y guía por las organizaciones revolucionarias de izquierda en las décadas siguientes.[6] La edición de lujo de El Santo de la Espada (1933), de Ricardo Rojas, publicada en 1950 con ilustraciones de Antonio Berni aparece como un símbolo de esa apropiación del héroe fundador desde las más diversas posiciones políticas.[7]

A lo largo del tiempo, diferentes retratos han dado relieve a una u otra de esas distintas visiones y construcciones de su figura. Igualmente, San Martín también fue retratado varias veces durante su vida, y esas imágenes dieron lugar a muchísimas interpretaciones y reelaboraciones posteriores. Su iconografía sigue siendo motivo de discusiones eruditas que no pretendo abarcar aquí, sino solo someter a examen —una vez más— la importancia asignada a la cuestión del “verdadero rostro” del héroe en relación con la fortuna crítica de sus representaciones.[8]

En este caso, nos introducimos, además, en las relaciones entre pintura y fotografía, pues es el único de los libertadores americanos que alcanzó a ser retratado al daguerrotipo poco antes de morir. El impacto que produjo esa imagen tomada en su vejez no alcanza, sin embargo, a clausurar esas discusiones, sino que más bien las lleva a un punto de inflexión extraordinario, en su confrontación con otros retratos que resultaron más adecuados a las ideas que tomaban cuerpo en la figura del prócer. Entre ellos, el más difundido, sin duda, ha sido el retrato llamado “de la bandera”, una imagen idealizada y de carácter alegórico, pintado en Bruselas entre 1827 y 1829, que permanece anónimo, aunque fue presentado como el preferido del prócer por sus descendientes (lámina 34).

LOS PRIMEROS RETRATOS (PINTADOS)

La llegada de José de San Martín y el Ejército de los Andes a Santiago de Chile, después del triunfo en la batalla de Chacabuco el 12 de febrero de 1817, fue acompañada por un despliegue de símbolos de la nación argentina, que había sido declarada independiente el 9 de julio del año anterior. Así lo recordaba Vicente Pérez Rosales en sus Memorias, quien dedicó varias páginas a rememorar los festejos y banquetes en honor al admirado general trasandino que pusieron en escena los colores de la bandera, el escudo y el himno oficializados por la Asamblea General Constituyente de 1813 en Buenos Aires:

Fue convenido que las señoras concurriesen coronadas de flores, y que ningún convidado dejase de llevar puesto un gorro frigio lacre con franjas de cintas bicolores, azul y blanco.

Excusado me parece decir cuál fue el estruendo que produjo en Santiago este alegre y para entonces suntuosísimo sarao. Dio principio con la canción nacional argentina entonada por todos los concurrentes a un mismo tiempo, y seguida después con una salva de veintiún cañonazos […]

Dos veces se cantó la canción nacional argentina y la última vez lo hizo el mismo San Martín. Todos se pusieron de pie, hízose introducir en el comedor dos negros con sus trompas, y al son viril y majestuoso de estos instrumentos, hízose oír electrizando a todos la voz de bajo, áspera pero afinada y entera, del héroe que desde el paso de los Andes no había dejado de ser un solo instante objeto de general veneración. No pudo entonces la canción chilena terciar en el sarao con sus eléctricos sonidos, porque aún no había nacido este símbolo de unión y de gloria que solo fue adoptado por el Senado el 20 de setiembre de 1819 y cantado por primera vez, con música chilena, ocho días después.

Otro tanto ocurrió con las armas heráldicas de Chile, que muy en embrión figuraron al lado de las argentinas en los biombos y lienzos que adornaban los patios, pues solo tres días después de adoptarse por el Senado la canción nacional vino el mismo cuerpo a fijar la forma que en los primeros tiempos tuvieron. Reducíase esta a un óvalo en cuyo centro de azul oscuro resaltaba una columna dórica blanca con su letrero Libertad encima. Sobre este veíase una estrella de cinco puntas que representaba a Santiago, y dos más a uno y otro lado para representar a Coquimbo y a Concepción, nombres que tenían las tres grandes secciones políticas en que entonces se dividía el país. Servían de orla a estas insignias ramas de laurel atadas con cintas tricolores, y a todo el escudo completos trofeos de armas, de banderas y de cadenas rotas.[9]

Este fragmento nos coloca frente a una dimensión visual y sonora de la presencia de aquellas tropas victoriosas que José de San Martín había conducido a una proeza formidable a través de la cordillera de los Andes. Se las había entrenado en una disciplina militar rigurosa y un fuerte sentimiento de orgullo, apoyado en un cuidado de los aspectos formales y visuales en el diseño de uniformes, condecoraciones y rituales simbólicos.[10] Evidencia también una tensión, que iría acentuándose con el correr del tiempo, entre las dimensiones continentales del proyecto sanmartiniano y la persistencia de identidades locales preexistentes, "patrias" que fragmentaron y frustraron aquellas expectativas. Pérez Rosales no mencionó la presencia en aquella fiesta de los símbolos creados por José Miguel Carrera en 1812. Esa celebración de la cruzada libertadora, que lograría finalmente la independencia de Chile, no puso en escena la memoria de la Patria Vieja ni se presentó como continuidad de aquella. Y crecieron las tensiones no solo entre carreristas y argentinos, sino también entre oficiales argentinos y chilenos por el reparto de condecoraciones y, poco más tarde, con los miembros de la Logia Lautaro por las designaciones en cargos de gobierno en las zonas liberadas, todo lo cual fue interpretado por muchos como un avance de los porteños.[11] Esas tensiones se harían aún más graves en Lima, donde el proyecto sanmartiniano enfrentaría su crisis definitiva.

En el marco de la intensa actividad de sustitución simbólica de esos primeros años de batallas independentistas, en que se destruyeron masivamente los símbolos del poder real (sobre todo los retratos del rey), estos fueron sustituidos —ya lo hemos visto— por banderas, escarapelas, escudos y una nueva parafernalia de símbolos en medallas, papel sellado y acuñación de monedas. San Martín prestó particular atención, tomó decisiones y llevó adelante importantes iniciativas en este sentido, tanto en la campaña de Chile como en la de Perú. En ese contexto de creación simbólica republicana, los retratos de los héroes de la revolución, como observa Natalia Majluf, jugaron un papel incierto y confuso.[12] Y si bien la creación y multiplicación de aquellos símbolos procuró despersonalizar la idea del orden estatal, con el tiempo fueron los retratos de los héroes libertadores los que dieron un rostro a esas nuevas naciones.

En los tres años de su permanencia en Chile entre 1817 y 1820, desde aquella entrada triunfal en Santiago de Chile tras la victoria de Chacabuco y hasta su partida rumbo a Lima, San Martín encargó (o recibió) una extraordinaria cantidad de retratos. Conocemos ocho, pero es probable que hayan sido más (láminas 35 y 36). Uno de ellos ocupó el centro del tablado levantado en Santiago de Chile para la ceremonia de proclamación de la independencia de Chile el 12 de febrero de 1818, en el aniversario de la batalla de Chacabuco. El retrato tuvo allí una función nueva: ya no significaba al soberano ausente, sino que redoblaba la presencia del héroe, que se veía magnificado y conmemorado con su propia efigie.[13] La imagen de San Martín también presidió celebraciones en las que él estaba ausente, como la que se realizó en Santiago de Chile a raíz de la toma de Lima por el ejército libertador en 1821.[14] Otros retratos de esa serie pintada en Santiago de Chile fueron enviados por el Libertador a San Juan y a Mendoza en 1818, inmediatamente después de sus triunfos en territorio chileno, y otro más fue encargado ese mismo año para la provincia de Coquimbo liberada.

También se hicieron retratar en esos años en Santiago de Chile buena parte de los oficiales rioplatenses del ejército libertador. Todas esas pinturas fueron encargadas a un artista mulato nacido en Lima, activo en Santiago de Chile desde 1813: José Gil de Castro (1785-1841), a quien nos hemos referido en relación con sus retratos de Simón Bolívar.[15] Conocido como “el mulato Gil”, fue el

retratista más reputado de la ciudad en esos años. Tras haber realizado una serie de grandes óleos a partir de grabados de Fernando VII, de haber retratado a funcionarios fidelistas chilenos y haberse destacado con algunos importantes encargos de imágenes religiosas, aquel pintor había adherido a la causa revolucionaria. Integró las filas del Ejército de los Andes en calidad de capitán, cosmographo y protho antigraphista, como él mismo consignó en las elaboradas firmas de sus cuadros.[16] Formado en alguno de los prestigiosos talleres coloniales limeños, era hijo de pardo libre y una mujer que fue esclava hasta poco antes de su nacimiento.[17] Al igual que su hermano y otros artesanos afrodescendientes, había llegado a Santiago de Chile en busca de legitimación y ascenso social y se instaló con un taller en el cual probablemente trabajó con ayudantes, ante el ritmo y el volumen de su producción.[18]

La actividad de Gil de Castro en esos años en que San Martín y su ejército permanecieron en Santiago de Chile fue muy intensa. Sus cuadros construyeron una nueva retratística republicana que, aunque en lo formal continuó en buena medida la manera de representar a los funcionarios coloniales, inauguró un género que Roberto Amigo ha caracterizado como los "retratos de la militarización": el artista puso en ellos especial cuidado y énfasis en la representación de los uniformes, medallas, charreteras, sables, y desplegó, junto a las imágenes, numerosas leyendas y textos explicativos. Aquellos patriotas rioplatenses —ciudadanos en armas, protagonistas de la militarización que tuvo lugar en Buenos Aires desde las invasiones inglesas y la Revolución de Mayo de 1810— fueron entusiastas comitentes y clientes de Gil de Castro en Santiago de Chile, antecediendo en buena medida los encargos de oficiales chilenos. Amigo propone una explicación por demás plausible para ello a partir de la experiencia temprana en la "carrera de la revolución" de aquellos jóvenes oficiales de Buenos Aires: el deseo de preservar un recuerdo para sus familiares distantes dictado por el miedo a morir en medio de largos años de campañas militares, pero, además, el deseo de exhibir sus jerarquías y condecoraciones en un orden nuevo signado por la disciplina militar.[19]

El hecho de que los encargos de retratos por parte de los oficiales chilenos fueran bastante más tardíos que los argentinos puede ser

interpretado como un gesto de desconfianza hacia aquel artista autor de tantos cuadros fidelistas a Fernando VII. De hecho, uno de ellos, el del chileno Francisco Calderón Zumelzu, fue pintado por Gil encima de un retrato del rey hecho por él mismo.[20] Pero también esa reticencia puede pensarse como un gesto de desconfianza y cautela frente al entusiasmo de los argentinos por hacerse retratar, en el marco de las tensiones entre los oficiales de ambos lados de la cordillera.

San Martín seguramente posó para esa serie de retratos, al menos una vez, muy poco después de Chacabuco.[21] Además de haber sido algunos de ellos exhibidos públicamente, obsequiados o enviados a destinos estratégicos, sabemos, por el relato del viajero inglés John Miers, que en abril de 1819 una "large miniature likeness of himself" podía verse en el escritorio del campamento de Mendoza donde el general San Martín lo recibió, exhibida entre los retratos de Napoleón Bonaparte y el duque de Wellington.[22]

Los numerosos retratos de sus oficiales, en cambio, tuvieron otros fines, aunque la técnica y las dimensiones de esas telas (muy similares a las de San Martín, de poco más de un metro de alto) nos hacen pensar que todos ellos imaginaron para sí un destino de gloria futura que los ubicaría en algún sitio de conmemoración pública o al menos familiar. Esas pinturas fueron atesoradas por ellos como si fueran miniaturas, enrolladas, dobladas, plegadas y hasta recortadas. Los estudios técnicos nos revelaron esas prácticas tras los muchos repintes y retoques que fueron recibiendo a lo largo del tiempo.[23] Aquellos oficiales llevaron sus retratos consigo en sucesivas campañas, los enviaron a sus familiares, y más tarde sus herederos los donaron al MHN.

En 1818, tras la victoria de Maipú, San Martín regresó brevemente a Buenos Aires. Su llegada —aun cuando lo hizo de noche como en Santiago de Chile y más tarde en Lima— fue celebrada con un despliegue de celebraciones y honores que, como señala María Lía Munilla Lacasa, se inscribieron en las renovadas prácticas ceremoniales instauradas por el Directorio, sobre todo desde 1815 a partir de las disposiciones de Carlos María de Alvear.[24] Dos años más tarde, a raíz de la captura de un barco que llevaba ornamentos regios a España desde Oriente, el director supremo Martín de

Pueyrredón había exacerbado esos despliegues de ornatos en los sitiales de las autoridades en la catedral y en los rituales cívicos. Fueron particularmente comentados los festejos de las fiestas mayas de 1817, que celebraron también la victoria de Chacabuco. Fue así que, al año siguiente, en mayo de 1818 y luego de la decisiva victoria de Maipú, San Martín recibió en Buenos Aires varios días de homenajes realmente fastuosos:

El 17 de mayo fue paseado en triunfo por las calles de la ciudad, adornadas espléndidamente para la ocasión con telas de seda de varios colores. Al pasar por debajo de un arco triunfal levantado por el Cabildo en la Plaza de la Victoria, cuatro niñas vestidas de Famas le colocaron en la cabeza una corona de flores. Luego fue conducido al Palacio Directorial y recibido por Pueyrredón, quien lo acompañó al recinto del Congreso, en donde se sentó "[…] en una silla que estaba preparada en medio del sitial del dosel".[25]

FIGURA VII.1. Pablo Núñez de Ibarra, Retrato del general José de San Martín, litografía, 53 x 43 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

El Congreso, por otra parte, decidió honrarlo decretando que una lámina con su retrato debía ubicarse en las salas capitulares y cabildos de ciudades capitales y subalternas en todo el territorio argentino. Y si bien no llegó a cumplir con las complejas exigencias

del decreto (el retrato debía estar enmarcado con un despliegue de trofeos militares y los genios de la Libertad y la Victoria, banderas, etc.), el maestro platero correntino Pablo Núñez de Ibarra fue quien realizó ese primer retrato ecuestre de San Martín, que fue reproducido en grabado mediante suscripción popular (figura VII.1). Ya hemos mencionado a Núñez de Ibarra, quien al año siguiente hizo los grabados que acompañaron las exequias de Manuel Belgrano. Esa imagen ecuestre de San Martín, bastante rudimentaria, fue llevada a París por Ambrosio Crámer (un oficial napoleónico que había combatido con Belgrano y San Martín) para encargar a Théodore Géricault una serie de litografías con el objeto de comercializarlas.[26]

En el AGN, se conserva otro dibujo alegórico de San Martín, realizado en plena guerra por un artillero piurano llamado Joseph Antonio Flores (figura VII.2), que Amigo destaca como otro ejemplo de la construcción simbólica republicana temprana, que celebró al héroe argentino como símbolo de la emancipación americana más allá de las construcciones de las élites letradas.[27]

Los retratos de San Martín y sus oficiales por Gil de Castro alcanzaron trascendencia a partir de su ingreso al recién fundado MHN en la última década del siglo XIX y —hasta que no llegaron otros juzgados "mejores"— fueron copiados y difundidos en grabados e ilustraciones de libros, folletos y periódicos, a partir de las publicaciones del museo.

En 1971, durante el gobierno militar de facto de Agustín Lanusse (el tercero consecutivo de la llamada "Revolución Argentina" desde el golpe militar de 1966 hasta 1973), se celebró el 150º aniversario de la entrada triunfal del ejército libertador en Lima y la declaración de la independencia del Perú. Fue entonces que Bonifacio del Carril, quien desde hacía largos años se dedicaba a investigar y coleccionar imágenes del héroe, publicó su Iconografía del general San Martín con la pretensión de ordenar y zanjar definitivamente las discusiones al respecto, distinguiendo retratos "auténticos" de "derivados".[28] Según el autor, la única vez que San Martín posó en América fue en 1817 para Gil de Castro en Chile. Luego, siempre en Bruselas en la década de 1820.[29] Los retratos de Gil, aun cuando fueran los primeros y los únicos americanos, resultaron duramente

criticados, no solo por Del Carril, sino también por toda la historiografía del arte en Argentina, que simplemente los ignoró o bien los encontró anticuados, envarados y "llenos de errores".[30]

FIGURA VII.2. Joseph Antonio Flores, Retrato y poema que Joseph

Antonio Flores Yndigno sargento segundo de Artillería dedica a San Martín (ca. 1820-1821), Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

EL GENERAL GUILLERMO MILLER Y LA LITOGRAFÍA DE JEAN-BAPTISTE MADOU

San Martín fue retratado varias veces en Bruselas, en los primeros años de su exilio europeo tras la entrevista con Bolívar en Guayaquil. El primer retrato que conocemos es un perfil en la medalla con que la logia masónica La Parfaite Amitié lo homenajeó a su llegada a la capital belga, que fue encargada al escultor Jean Henri Simon y elogiada en la prensa de Bruselas por la "semejanza perfecta" con que presentaba al célebre general extranjero.[31] También fue adquirido por el MHN un óleo en el que aparece con vestimenta civil datado circa 1825, que la familia atribuyó al artista belga François-Joseph Navez, quien había sido parte del taller del gran pintor napoleónico Jacques-Louis David en París y regresado con él a Bélgica cuando fue desterrado de Francia.[32]

Pero, sin duda, los más trascendentes de esos retratos para los que posó San Martín en Bélgica fueron los que encargó al artista litógrafo Jean-Baptiste Madou (Bruselas, 1796-1877) a pedido del general Miller, su amigo, antiguo subordinado y compañero de armas.

William Miller había regresado a Inglaterra en 1826 tras haber permanecido diez años en América del Sur, con la salud quebrantada a raíz de numerosas heridas. En su correspondencia, aparece que tanto él como San Martín no deseaban otra cosa que volver a intervenir en el escenario político de las naciones liberadas. Miller regresó a Perú en 1830; San Martín, a Argentina a comienzos de 1829, aunque no llegó a desembarcar, desalentado por el panorama altamente conflictivo con que se encontró (sublevación de Lavalle, fusilamiento de Dorrego) y en el que decidió no involucrarse.

Miller aparece como un personaje clave en relación con los retratos más celebrados y difundidos de los libertadores Simón Bolívar y José de San Martín, como un nexo entre la tradición retratística

europea (en particular la inglesa) y los héroes de la emancipación sudamericana.

Como corsario inglés, había llegado muy joven al Río de la Plata (en 1816), ya veterano de varias batallas desde que era casi un niño al mando del duque de Wellington, entre ellas, la de Waterloo. Fue incorporado como artillero al Ejército de los Andes y pronto llamó la atención de San Martín, quien lo nombró su edecán. A partir de allí, se destacó tanto al mando de San Martín como de Bolívar después de Guayaquil, ocupando notorias posiciones de mando como general, segundo al mando, etc., de aquellos ejércitos. A su regreso a Inglaterra en 1826, comenzó a escribir sus Memorias, que publicó su hermano John en Londres en 1828 y reeditó al año siguiente en castellano.[33]

Como ya hemos comentado, fue este oficial inglés quien llevó a Londres el retrato de cuerpo entero encargado por Bolívar a Gil de Castro en Lima, que sería reproducido en grabado por Turner y alcanzaría amplísima difusión. Y fue él quien visitó a su antiguo jefe y amigo San Martín en Bruselas en 1827 para completar con sus puntos de vista sus Memorias y le solicitó posar para un nuevo retrato adecuado para su difusión en aquel libro.

Miller conocía —y evidentemente no le satisfacían— los retratos de San Martín que había pintado Gil de Castro en Santiago de Chile. Él mismo había encargado uno suyo en 1820, que llevó consigo a Londres, pero decidió no reproducir en ninguna de las dos ediciones de sus libros de memorias (figura VII.3).[34]

Ese retrato de Miller por Gil resulta interesantísimo: por las condecoraciones que luce en su uniforme, sabemos que fue pintado entre junio y agosto de 1820, cuando se recuperaba en la residencia de lord Cochrane en Santiago de Chile de las graves heridas recibidas en febrero de 1820 en la campaña de Valdivia y Chiloé.[35]

Pero, además, un año antes, el 19 de marzo de 1819, al estallar el laboratorio de explosivos que Cochrane había puesto a su cargo en la isla de San Lorenzo, Miller había sufrido gravísimas quemaduras en el rostro y en las manos.[36] O sea que el retrato no refleja su aspecto en 1820, con el rostro lleno de cicatrices, las manos casi destrozadas y sin uñas, demacrado por la enfermedad y

reponiéndose de más de seis heridas en el cuerpo y la cabeza.[37] Parece evidente que Miller "dictó" cada detalle de aquel retrato que encargó al pintor peruano cuando temía morir a causa de todas esas heridas, y que fue un comitente exigente, que pidió muchas correcciones y nunca quedó satisfecho con el resultado. En la National Portrait Gallery de Londres, solo se conserva una mezzotinta de Charles Turner a partir de un dibujo de Sharpe, que Miller publicó en la portadilla de la segunda edición de sus Memorias en 1829.[38] Y fue para esa edición que Miller le pidió un nuevo retrato a San Martín, que publicó allí junto a varios mapas y planos de batallas (figura VII.4). En el segundo tomo, en cambio, incluyó versiones litográficas a partir de los retratos realizados por Gil de Castro de O'Higgins y Bolívar.

FIGURA VII.3. José Gil de Castro, Guillermo Miller (1820), óleo sobre tela, 120,5 x 91,5 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

La correspondencia entre San Martín y Miller respecto del retrato

que este le solicitaba para publicar en sus Memorias también revela un intercambio de opiniones en cuanto a su calidad no solo respecto del "parecido", sino también de la forma adecuada de presentar al general en el marco de aquel relato de sus hazañas en el que él mismo tomaba voz en la escritura de su camarada.[39]

En octubre de 1828, San Martín envió a Miller una piedra litográfica con una nueva imagen suya para cumplir con aquel encargo, aunque en la carta con que la acompañó afirmaba: "Los que lo han visto dicen que aunque se parece bastante —me ha hecho más viejo— y los ojos los encuentran defectuosos, ello es que es lo mejor que se ha podido encontrar para su ejecución. Al fin yo he cumplido con su encargo, asegurándole que será el último retrato que haga en mi vida".[40]

"Lo mejor" que había encontrado San Martín para retratarse en Bruselas era Jean-Baptiste Madou, un pintor discípulo de P. J. François, dibujante, litógrafo y calígrafo vinculado al ejército belga y sus campañas de expansión imperialista en África y América. Ilustró una Vida de Napoleón y adquirió notoriedad con su trabajo en La physionomie de la société en Europe depuis 1400 jusqu'à nos jours (1836).[41]

El artista hizo varias versiones de ese retrato que no terminaba de satisfacer a sus comitentes a pesar de reconocer su parecido en las facciones del general en sus 50 años, algo grueso por la inactividad. Del Carril reconstruyó ese ida y vuelta de retratos, gracias a su adquisición en 1957 de un lote de obras del artista que incluía dos versiones desconocidas hasta entonces, que publicó enseguida en el diario La Nación.[42] La versión final publicada por Miller, bastante idealizada, lo presentaba con el uniforme de protector de Perú.

A partir de esa imagen, fue realizado el retrato alegórico llamado "de la bandera", pintado, según tradición familiar, en ausencia de San Martín en 1829, por la maestra de dibujo (de quien no se conserva el nombre) que estuvo a cargo de la educación artística de su hija Mercedes. Sin embargo, no se descarta la mano de Madou en la confección de ese cuadro que comentaremos un poco más adelante.[43]

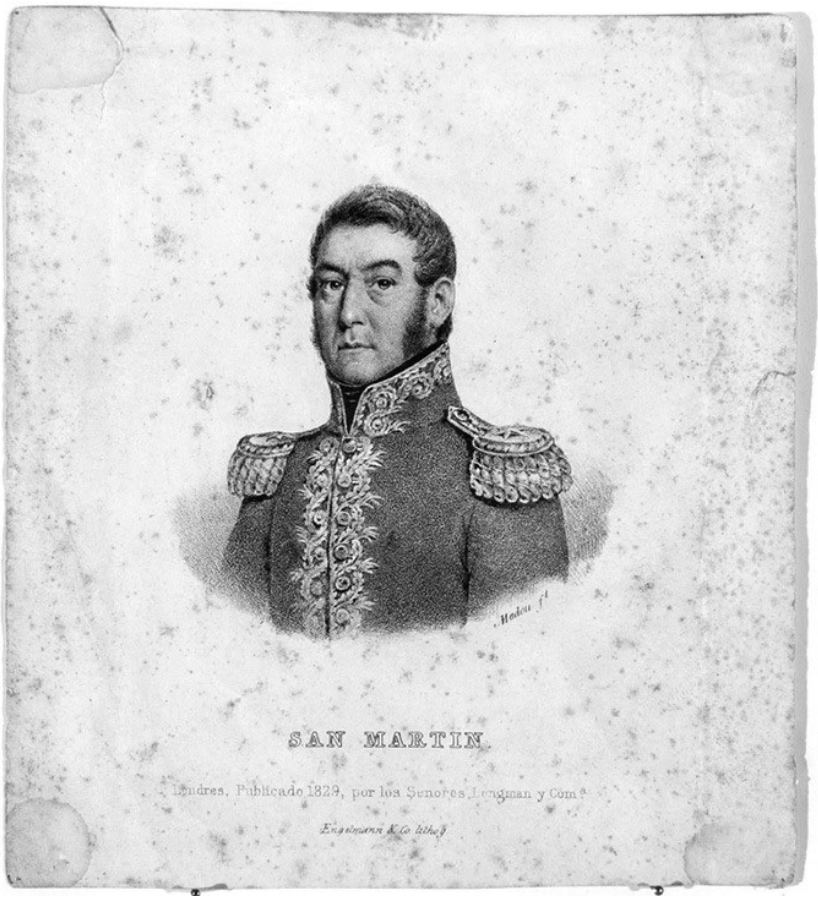


FIGURA VII.4. Engelmann & Co. lithog. (impresor), sobre el dibujo de Jean-Baptiste Madou, San Martín (1829), litografía, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

LOS DAGUERROTIPOS

Las guerras de la independencia latinoamericana comenzaron unos treinta años antes de la invención de la fotografía. Muy pocos veteranos y sobrevivientes de esas batallas alcanzaron a ser retratados al daguerrotipo en su vejez. Y de los grandes libertadores, solo José de San Martín.

La invención de la fotografía, cuya fascinante historia de simultaneidad nos habla de ese "ardiente deseo" (en palabras de Daguerre, evocadas por Geoffrey Batchen) de capturar aquello que se pensó como la mano de la naturaleza —o de dios— en la elaboración de las imágenes, llegó a esta región cuando aquellos héroes ya habían muerto o eran ancianos.[44] Algunos de ellos posaron para la cámara, a veces enfundados en sus viejos uniformes, cargados de medallas. El impacto que produce la comparación de esos daguerrotipos con los retratos pintados por José Gil de Castro en Santiago de Chile nos pone ante una interesante cuestión: hay una discontinuidad radical entre esos retratos, una desconexión, un hiato entre la idea del héroe y su imagen captada por el daguerrotipo.[45]

Fue una verdadera obsesión de historiadores, directores del MHN e iconógrafos (en particular, del ejército y del Instituto Nacional Sanmartiniano) establecer la vera efigie de San Martín. Esto dio lugar a toda clase de estudios, interpretaciones y discusiones que tienen como punto de partida la decisión en cuanto a qué rostro debía tener la estatua encargada al escultor francés Louis-Joseph Daumas (primera estatua ecuestre de Buenos Aires, emplazada en 1862) y que se continuó en diversas composiciones de sus rasgos cada vez que se encaró la realización de nuevas imágenes a partir de los "tipos" disponibles.[46] Existiendo un daguerrotipo de San Martín, a primera vista, aquel debería haber zanjado la cuestión. Pero el problema es que había sido tomado cuando el general estaba viejo, a los 71 años, y no fue una imagen que pudiera evocar idealmente al guerrero del Ejército de los Andes. Aun así, la imagen

daguerreana fue pronto reproducida en grabados y más tarde fue objeto de todo tipo de "rejuvenecimientos" y reelaboraciones, hasta la imagen hiperrealista digital creada por Ramiro Ghigliazza en 2020.[47] Y fue en los billetes de banco, en las monedas y estampillas de correo donde la imagen "venerable" de San Martín anciano tuvo un importante lugar: un rol de garante de la confiabilidad del Estado. Para esta función, el viejo y reposado San Martín, muerto serenamente en el ostracismo, ejemplo de sobriedad y padre ejemplar, resultaba inmejorable.

El daguerrotipo de San Martín, aun cuando fue tomado en 1848 (o tal vez, como sugiere Vertanessian, algo más tarde), cuando este tenía más de 70 años, fue una de las imágenes más difundidas del prócer. En la misma sesión fueron tomados dos daguerrotipos casi iguales, uno de los cuales (de paradero desconocido) fue grabado por el artista francés Edmond Castan.[48] El otro daguerrotipo (de 8 x 10 centímetros), que se conserva en el MHN, fue donado por José Prudencio de Guerrico el 22 de abril de 1900 (lámina 37).[49]

En el texto escrito para el sitio oficial del Instituto Nacional Sanmartiniano, Enrique M. Mayochi afirma: "Los daguerrotipos de 1848 son, en rigor, los únicos retratos verdaderamente directos del general San Martín. Es una fortuna que el progreso de la técnica haya permitido hacer llegar hasta nosotros su imagen de esta indubitable manera".[50]

Todo hace pensar que San Martín temía por su vida en el momento en que posó para esos retratos: había estallado nuevamente una revolución en París y decidió abandonar la ciudad con su hija y su yerno, probablemente rumbo a Londres (aunque en definitiva pasó sus dos últimos años a mitad de camino entre París y Londres, en Boulogne-sur-Mer). El anciano de ese retrato tiene la mirada baja y una expresión sombría. En el rostro ajado solo parece haber tristeza y desencanto.

En 1842, había muerto su amigo y vecino en Grand Bourg: Alexandre Aguado, quien había sido su antiguo compañero de armas en el ejército español. Aguado había nombrado a San Martín como albacea testamentario de su inmensa fortuna y tutor de sus dos hijos menores, quienes poco después comenzaron una intensa actividad como fotógrafos.[51] La administración y venta de los bienes

de Aguado había mejorado la situación económica de San Martín. Aguado, famoso en París como coleccionista, cultor de las artes y mecenas, había dejado a su muerte dos hijos menores de quienes su amigo sudamericano se hizo cargo junto a su viuda: Olympe y Onésipe. No sería de extrañar que Olympe Aguado fuera el joven autor de ese par de daguerrotipos anónimos. No era anónima la actividad de los daguerrotipistas comerciales en París. Por eso, es probable que esas placas hayan sido producidas por uno de los pocos amateurs tempranos del daguerrotipo, cuando este todavía era caro y exclusivo. Carlos Vertanessian pone en duda esta hipótesis y señala que había ya numerosos daguerrotipistas profesionales activos en los alrededores del domicilio de San Martín en París, y que Olympe Aguado era muy joven y solo comenzó su actividad profesional en 1849. Sin embargo, siendo sus maestros tres fotógrafos que tenían estudio cerca de la casa de San Martín, es probable que ese círculo haya sido responsable de esas dos tomas cuando el general dejaba París en el ocaso de su vida. La ausencia de firma es, tal vez, el dato más llamativo de ese par de daguerrotipos.[52]

Cabe señalar, finalmente, un aspecto singular y poco conocido de la intersección de las memorias familiares con el culto a los héroes apenas diez años después de la invención del daguerrotipo. Cuando el retrato fotográfico se volvió accesible con la invención del formato carte de visite y se difundió ampliamente la posibilidad de reunir esas piezas en álbumes familiares, fue habitual el encabezamiento de aquellos álbumes con reproducciones de prestigiosas figuras nacionales e internacionales en las primeras hojas. Fue este un gesto habitual en la aspiración de ascenso social de la alta burguesía argentina alrededor de las décadas de 1860-1870. Como señala Abel Alexander, fue bastante común que los retratos en el formato carte de visite de próceres como San Martín, Belgrano o Brown, por ejemplo, los encabezaran, y de esta manera se los incorporaba al propio panteón familiar. También solían insertarse personajes extranjeros de la monarquía, de la política, militares, etc., como la reina Victoria o Abraham Lincoln. Los estudios fotográficos volcados a la fulgurante moda de las tarjetas de visita comercializaron esos álbumes y proveyeron a las familias de estos especiales retratos de los cuales contaban con verdaderas colecciones. En esta modalidad, se destacaron los

profesionales Adolfo Alexander, Christiano Junior, Emil Mangel du Mesnil y, posteriormente, Alejandro Witcomb.[53]

EL RETRATO “DE LA BANDERA”

El retrato más difundido de José de San Martín, sin embargo, es la pintura al óleo anónima, atribuida a una maestra de dibujo de la hija del prócer, que ya hemos mencionado (lámina 34).

Bastante antes de su donación al MHN, fue considerado “el mejor” retrato del general por quienes lo conocieron. Fue la fuente iconográfica del monumento levantado a San Martín en Santiago de Chile y luego en Buenos Aires en 1862.[54]

Ese retrato, llamado “de la bandera”, fue compuesto con un modelo evidente, casi explícito: el retrato de Napoleón en el Puente de Arcole (1801), de Jean Antoine Gros, que proponía una imagen nueva y potente del héroe militar que fue rápidamente popularizada en estampas de amplísima circulación.[55]

Ese retrato de San Martín ingresó al MHN como parte del dormitorio del general retirado en su casa de Boulogne-sur-Mer. Josefa Balcarce y San Martín de Gutiérrez de Estrada —nieta del prócer— donó todo cuanto había en ese dormitorio, con el agregado de un croquis que explicaba cómo debía ubicarse cada cosa para que fuera reconstruido fielmente en las salas del museo.

Su lugar en aquel dormitorio daba a ese cuadro un carácter especial: el propio general lo había privilegiado respecto de todos los demás retratos suyos, al ser el único que conservaba en su habitación, junto a un grabado de Bolívar y un reloj con el busto de Napoleón. Sin duda, más allá de las connotaciones políticas que ello pueda implicar, San Martín parece haber tenido una clara preferencia por el modelo iconográfico napoleónico, aunque cabe también la posibilidad de que fuera este el criterio de su hija o su nieta.

A partir de su ingreso al MHN, su ubicación destacada en el dormitorio y el privilegio de que gozó de ahí en más en las

publicaciones del museo, el retrato “de la bandera” quedó instalado en primer lugar en la construcción de la imagen del héroe.[56]

Las consideraciones de Bartolomé Mitre, respecto de los retratos de San Martín, aparecen claramente como inspiradoras de la inmediata aceptación de este retrato como imagen canónica en relación con su gran relato historiográfico, aquel que había fijado la semblanza del héroe como indiscutido “padre de la patria”. En la primera edición de su Historia de San Martín, de 1887, reprodujo en las tapas de los tres tomos la silueta del monumento, y este ocupó la portadilla del primero.[57] En el prólogo, explicó las imágenes que había incluido en el texto (cinco) señalando a cada una de ellas como la cabeza de serie de las restantes veinticinco que conocía. El cuadro “de la bandera” también había sido señalado por él como “el preferido del General”, el que había sido usado como fuente para el rostro del monumento y —a su criterio— el mejor:

Tiene la expresión ideal y heroica, reveladora del temple de su alma, que ha sido trasportada al bronce al modelar las cabezas de sus estatuas de Santiago de Chile y de Buenos Aires, cuyos rostros constituyen la parte más acabada y más notable de esta obra, así por su ejecución como por su expresión. Este retrato es el que San Martín prefería, y ha sido conservado en su familia. Distínguese por llevar en la mano una bandera celeste y blanca, cuyos pliegues forman el fondo del cuadro.[58]

Mitre consideró los retratos de Gil de Castro como testimonios “fieles” de una época precisa, la de la emancipación, y del empaque viril de aquellos soldados. Pero el retrato “de Bruselas” se ajustaba mucho mejor a una reconstrucción ideal del “alma” del héroe, tal como su relato historiográfico requería y como debía leerse en su rostro. Respondía, sin duda, a una estética heroica más moderna, romántica, envuelto a la manera de un Napoleón en la bandera argentina, mirando hacia un punto alto, como si reflexionara acerca de un mejor destino para su patria. El retrato “de la maestra de Merceditas” se acercaba más a los cánones del final del siglo XIX que la figura un poco envarada, frontal y ornamentada, con un

fuerte aire tardocolonial, de los pintados en Chile por Gil de Castro. Además de ser también "auténtico" (se decía que San Martín había posado para esa maestra anónima), el retrato "de la bandera" había sido atesorado por él tanto que se había desprendido de todos los demás. La primera autoridad invocada en términos de preferencias estéticas, entonces, fue el mismo San Martín. Siendo así, resulta por demás curioso que ese retrato haya permanecido anónimo y nadie haya recordado el nombre de aquella "maestra de Bruselas". Ese misterio respecto de su autoría fue celosamente resguardado por la familia. En este sentido, parece pertinente recordar que la hija del general, Mercedes San Martín de Balcarce, pintó no solo una copia temprana de este retrato, que perteneció al Club del Progreso, sino también una versión al óleo del daguerrotipo y un retrato de Simón Bolívar que se conservan, donados por la familia, en el MHN.[59] ¿No sería posible que ese silencio riguroso respecto de su autoría estuviera encubriendo la suya? Esta hipótesis quizás alguna vez se pudiera poner a prueba haciendo estudios técnicos sobre ese conjunto de pinturas, las de Merceditas y la de la maestra anónima.[60] De todas maneras, nos encontramos —de nuevo, como en el caso de Belgrano— con un cuidadoso manejo familiar de las imágenes del héroe. El secreto respecto de la autoría de las dos más valoradas y difundidas por parte del general y luego su familia nos habla de decisiones discretas y compartidas con intelectuales como Bartolomé Mitre y Ernesto Quesada respecto de la construcción de la figura moderna del libertador argentino.

LAS IMÁGENES DE SAN MARTÍN EN (Y DESDE) EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

Lilia Ana Bertoni ha llamado la atención sobre el complejo entramado de factores que dieron forma a la proliferación del impulso nacionalista de las dos últimas décadas del siglo XIX, en el marco del cual tuvo lugar la fundación del MHN en 1889. Comenzaba a consolidarse un panteón de héroes nacionales en estrecha relación con el fuerte impulso pedagógico y conmemorativo orientado a nacionalizar a los hijos e hijas de los nuevos inmigrantes. Esta suerte de "urgencia conmemorativa" signó el formato que esas interpretaciones de la historia nacional adquirían al tiempo que se iban construyendo. En tensión con otras pertenencias y manifestaciones de lealtad a naciones europeas en plena expansión imperialista, presentes en las cada vez más importantes colectividades de inmigrantes (sobre todo la italiana), las iniciativas nacionalistas tomaron diferentes formas en el espacio público de la capital: desfiles, celebraciones, monumentos en las plazas y grandes avenidas. Los mayores esfuerzos se volcaron a la integración y educación de los niños.[61] La unificación de las lenguas y las banderas en la educación de las nuevas generaciones, el fortalecimiento y la expansión de la escuela pública, la transmisión de sentimientos de pertenencia a la nación, la veneración y el culto a sus héroes fueron encarados en el momento en que Argentina recibía los mayores contingentes de europeos, estando todavía inconcluso el proceso de formación y consolidación de la nación.

Aun cuando ha sido mencionado como un elemento más dentro de ese abigarrado panorama, la fundación del MHN aparece como una pieza clave para comprender la articulación de todas estas variables.[62] Fruto de un modelo historiográfico orientado a formar una tradición nacional armoniosa, organizado alrededor de los "grandes hombres" de Mayo y las guerras de emancipación, que servirían de ejemplo y guía a las generaciones futuras, el museo fundado en 1889 tuvo un claro carácter pedagógico.[63] La transmisión de valores y sentimientos nacionales fue, sin duda, su

función más importante, como lo atestigua el establecimiento de días especiales para la visita de escuelas prácticamente desde el momento de su apertura.[64] En este sentido, funcionó también como promotor de homenajes, repatriaciones de restos, desfiles, apoteosis, suscripciones para erigir monumentos, además de numerosas publicaciones que difundieron imágenes de su patrimonio —como ya hemos visto en casos como el de Azurduy—, a medida que este se iba incrementando con un aluvión de donaciones.[65]

La función didáctica se organizó alrededor del carácter casi sagrado de su patrimonio. El MHN fue, ante todo, una colección venerable, un relicario, un templo de la patria y, en particular, de su ejército, personificado en la figura heroica de José de San Martín, el regimiento de granaderos a caballo formado por él y el Ejército de los Andes. El MHN resultaba casi una continuación natural de las historias de Belgrano y San Martín que había publicado Bartolomé Mitre, quien formó parte de la comisión encargada de organizarlo y fue a su vez uno de los primeros en donar una importante colección de objetos.[66]

La presencia de los héroes de la independencia en el museo se haría efectiva en las reliquias auténticas que este atesorara: los uniformes que vistieron en las batallas, las medallas que recibieron, sus armas, sus pertenencias personales, etc. Pero aquel efecto de presencia sin duda no sería eficaz si los visitantes no podían ver el rostro de aquellos hombres. De ahí la insistencia con que el primer director, Adolfo P. Carranza, pidió a las familias “buenos retratos” de sus antepasados ilustres, que fueran originales, auténticos. En el extenso intercambio de esos pedidos y las respuestas de los donantes que figuran en los registros del museo, apenas importaba la autoría de aquellos retratos. La firma de Gil de Castro, por ejemplo, se menciona en esas cartas tan solo como garantía de autenticidad: se sabía que él había retratado a los oficiales del ejército libertador en Chile, y esta circunstancia los volvía reliquias valiosas de esos héroes. Ningún comentario hubo respecto a su valor artístico, ni siquiera a la habilidad de los pintores para lograr alguna semejanza. Este fue el criterio general de valoración de todas las pinturas que llegaban al museo. Carranza pedía “retratos”, y las familias enviaban los que tenían, junto con los uniformes, las espadas, las medallas, etcétera.

Desde el primer momento, Carranza encargó copias de cuadros con diferentes propósitos.[67] Evidentemente, el poder exhibir pinturas al óleo de los principales próceres "completando" un relato visual fue uno de los primeros, aunque no el único: también hubo un intenso intercambio de copias de retratos de héroes nacionales con museos e instituciones oficiales de otras naciones latinoamericanas.[68] El aluvión de donaciones que logró Carranza con sus cartas y pedidos hizo que el MHN tuviera que mudarse tres veces en pocos años.[69] Las fotografías de época muestran las salas realmente atiborradas de cuadros y objetos que hacían difícil su contemplación.[70]

El catálogo de 1897 por primera vez comentaba algunas piezas, dedicando gran cantidad de espacio a la transcripción de documentos importantes en exhibición, pero ninguno de los retratos fue comentado. Los cuadros pintados al óleo o a la acuarela, tanto como los daguerrotipos y fotografías, fueron, desde su ingreso, objetos, reliquias o vestigios de los personajes retratados. Por su carácter figurativo, hablaban por sí solos: con su presencia hacían visibles los rasgos de los héroes. Y el volumen cada vez mayor de daguerrotipos nos hace pensar que hubo una preferencia por estos, cuando los había, para documentar la apariencia verdadera de los próceres aun cuando los representara en la ancianidad.

No es un detalle menor la disposición de los retratos y objetos en las salas del MHN en diferentes momentos, y cabe preguntarse qué grado de eficacia podía tener su exhibición con semejante nivel de abigarramiento y un orden que respondía más a cuestiones de espacio y tamaño que a la construcción de un relato visual. Alejo González Garaño encaró seriamente este problema en 1939 al rediseñar las salas organizadas como un "museo sanmartiniano" con la reconstrucción, en un espacio separado, del dormitorio de San Martín (donado por su nieta en 1899) entre las salas de Chacabuco y Maipú.

Por eso, más allá de la exhibición en salas, hubo otros mecanismos para difundir los retratos de los próceres. Su reproducción en láminas sueltas, la publicación de folletos y libros ilustrados, el asesoramiento a directores de escuela, museos provinciales, escultores y pintores que realizaron copias, etc., ubicaban a Carranza y a los sucesivos directores del MHN como verdaderos

árbitros de la valoración y circulación de las imágenes de su patrimonio como iconografía histórica.[71]

Los efectos de aquellas decisiones se multiplicaron cada vez que el director del museo fue consultado para asesorar en materia de numismática, erección de monumentos o reproducción de imágenes de los héroes en manuales escolares y revistas. Las publicaciones de la institución, por otra parte, funcionaron como una suerte de "filtro" estableciendo una escala de valores en términos iconográficos y también estéticos, aunque esto último rara vez fue manifestado en forma explícita.

Muy poco después de la donación del importante retrato de San Martín por Gil de Castro, hecha por Julio A. Roca, el museo lo popularizó en versión litográfica, tal vez en ocasión de la "apoteosis" organizada al general San Martín para el 9 de julio de 1890 en el Teatro de la Ópera.[72]

Por otra parte, desde 1892 Carranza publicó El Museo Histórico. Publicación trimestral ilustrada y descriptiva de las colecciones del museo, gracias a la colaboración que recibió de la editorial de Guillermo Kraft. Cada entrega estaba organizada alrededor del comentario de una pieza destacada. Distintos autores explicaron y discutieron la significación histórica del personaje u objeto representado. Esas imágenes se publicaban aparte del texto, en papel ilustración, en colores (como cromolitografías y fototipias) y protegidas por una hoja de seda. La imagen elegida para el primer número fue, una vez más, el retrato de San Martín pintado por Gil en 1818 donado por Roca. En el texto con el cual lo presentó, terminaba comentando que, "no obstante el poco mérito artístico de este retrato, es indudable su parecido con el original, pues el autor tenía reputación de ser fisonomista y así lo acreditan otros retratos que hizo y que más adelante publicaremos".[73]

Si bien no le gustaba a Carranza, esa pintura era una pieza fundamental para el museo en tanto era una representación "auténtica" de su héroe principal: había sido tomada del natural durante la campaña de San Martín en Chile. Esta valoración, sin embargo, pronto cambiaría, y en ello no podemos ignorar el influjo de Ernesto Quesada, quien aparece como el intelectual que funcionó como nexo entre el MHN y un mainstream mundial.[74] Oscar Terán

hizo una extraordinaria semblanza de aquel intelectual involucrado en los grandes debates del fin de siglo acerca de la nacionalidad posible en el marco de las tensiones de la inmigración masiva. En esos debates, Quesada tuvo una perspectiva peculiar, que fue madurando a lo largo de su vida y formación cosmopolitas. Dejó escritos y semblanzas de sus viajes y, luego de su estadía en San Petersburgo, publicó un libro en el que comparaba aquella ciudad del progreso en una nación poco desarrollada con Buenos Aires. Ocupó la cátedra de Sociología de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y sostuvo numerosas polémicas acerca del problema de la unificación de la lengua, el criollismo y la profesionalización de los intelectuales. Podría decirse que esa posición cosmopolita lo ubica como un intelectual más abierto a las tendencias modernas que otros compañeros de ruta (liberales, nacionalistas y positivistas) en aquel fin de siglo. "Quesada luce así —dice Terán— como un punto de ilación entre el viejo mundo patricio y señorial por una parte y, por la otra, el deslumbramiento gozoso ante los logros de la modernidad."[75] Es probable que su rol respecto del MHN haya sido también de consejero y consultor de muchas decisiones tomadas en los primeros años de su existencia. Según González Garaño, él fue "íntimo amigo" de Carranza.[76]

En su primer folleto dedicado al MHN, publicado en 1897 a raíz de su mudanza al Parque Lezama, Quesada hacía, entre otras cosas, un análisis crítico de la iconografía sanmartiniana: elogiaba la riqueza de imágenes que había logrado reunir el museo y citaba a Mitre para jerarquizar, de entre todos ellos, los retratos de Gil de Castro. Mitre prefería la miniatura sobre cobre que San Martín había regalado al viajero Hill y mencionaba el retrato de 1818 que se conservaba en la municipalidad de La Serena en Chile, como cabeza de serie, pero —decía Quesada— el gran historiador de San Martín no había tenido en cuenta (por ignorarlo) el retrato donado por Roca, que a su juicio era el mejor de la serie: "En cuanto al cariño con que está estudiada la fisonomía, y viene a constituir el más notable documento iconográfico sobre el gran capitán argentino. Ha tenido, pues, razón el museo al popularizar esa joya por la reproducción litográfica, distribuida profusamente al público".[77]

Enumeraba luego el resto de los trece retratos de guerreros de la independencia pintados por Gil, "con su maravillosa facultad de

fisonomista, aunque artista mediocre".[78] Proponía, por último, que se encargaran cuadros que completaran la iconografía nacional "al grupo selecto de pintores nacionales" (los del Ateneo) y sugería una serie de intercambios de cuadros entre el Museo Nacional de Bellas Artes y el MHN.[79] En el texto de Quesada, encontramos por primera vez una evaluación de las pinturas del museo en su valor estético y el criterio según el cual un cuadro debía ingresar a uno u otro museo (de arte o de historia). Había allí un mensaje claro a las autoridades, a su director, al ministro. Pero también ese texto lanzado a la esfera pública fue una guía para los amateurs, para el nuevo público de arte que se había estrenado en los salones del Ateneo desde 1893, al que se invitaba a evaluar críticamente los "tesoros" de la patria que se amontonaban allí en deplorable confusión.

Cuando en 1899 ingresó al MHN el retrato "de la bandera" con el dormitorio de San Martín, Quesada escribió un largo texto que vale la pena analizar. Entre el 15 y el 23 de octubre de 1899, publicó una serie de artículos en el diario La Nación, que reunió ese mismo año como folleto titulado Las reliquias de San Martín. Estudio de las colecciones del Museo Histórico Nacional, texto que corrigió y aumentó en 1900 y 1901.[80]

La primera referencia que aparece en el texto de Quesada es, evidentemente, Mitre. ¿Cómo atreverse a publicar algo novedoso e interesante sobre San Martín después de tan "grandioso monumento" como el levantado por aquel en su memoria? Su proverbial rigor científico, pero además la exhaustiva recolección de datos y documentos que Mitre había logrado con la estrecha colaboración de los descendientes, hacían aparecer inútil la empresa. Sin embargo, Quesada fue muy claro en cuanto a sus objetivos y métodos: la intención de Mitre había sido "estudiar el desarrollo de la independencia americana", lo cual lo había llevado a desinteresarse por completo de la vida de San Martín después de abandonar América. Este era, precisamente, su objetivo. Aquellos aspectos de la personalidad y la vida del prócer, que su mirada sociológica positivista se proponía abordar, seguían envueltos en el misterio por la ausencia de documentación, lo cual lo llevaba a ensayar el abordaje de otro tipo de evidencias y vestigios. Quesada se proponía acercar, mediante el análisis de sus objetos personales,

el héroe del bronce a la experiencia del espectador común. En el fondo de su empresa, se advierte una intención didáctica en perfecta consonancia con el espíritu que había alimentado la fundación del museo, pero además una clara impronta nacionalista.[81] El fin último de su análisis fue destacar las virtudes domésticas, piadosas y austeras de San Martín, contraponiéndolo al "ambicioso" y desmesurado Bolívar.

Quesada presentó y analizó cada objeto de San Martín, pero destacó especialmente entre ellos el dormitorio completo, donado por su nieta. Lo describió y analizó comparándolo con los de Bolívar y Washington (que conoció por grabados), para demostrar que San Martín fue más virtuoso, austero y justo que el venezolano.[82] El dormitorio resultaba, entonces, una "demostración" de esas virtudes y una fuente para conocer aquel extenso tramo de la vida del general en su ostracismo: el aspecto que había descuidado Mitre en su obra y que Quesada venía a completar, ante la falta de documentos, gracias al auxilio de sus imágenes y objetos. Lo más importante en aquel dormitorio, como hemos visto, era la presencia del retrato favorito de San Martín. Este le dio motivo a un extenso capítulo sobre su iconografía: el MHN poseía la colección más completa. Juan María Gutiérrez había enumerado 17 retratos; Mitre, 25. Pero el museo ya tenía 115.[83]

Si bien reprodujo en este texto sus consideraciones anteriores sobre la excelencia del retrato de Gil donado por Roca, el óleo recién ingresado al museo era, sin duda, el mejor:

El retrato que San Martín estimaba más, el que conservó siempre en su dormitorio, es el de 1827: pintado en Bruselas por una maestra de su hija, habíale servido gustoso de modelo y lo consideraba el de mejor parecido; sobre él, efectivamente, ha sido modelada la cabeza de la estatua de la plaza del Retiro. Hoy, en su marco original de madera calada florentina, ocupa la misma testera del fondo que le asignó aquél, en su propia habitación y en vida.[84]

No habían sido Quesada ni Carranza los primeros en valorar aquel

retrato por sobre los de Gil, aunque su ingreso al MHN, su lugar destacado en el dormitorio y el privilegio de que gozó en las publicaciones del museo lo ubicaron, decididamente, en primer lugar en la construcción de la imagen del héroe.[85]

Aun cuando no fue estrictamente una publicación del museo, el libro dedicado a San Martín por Carranza en 1905 fue el primero que reprodujo en soporte gráfico buena parte de la colección sanmartiniana del MHN.[86] Esa publicación, que el autor presentaba como culminación de su carrera y su trayectoria al frente del museo y como un homenaje a San Martín, comenzaba con una imagen en la portadilla de su reliquia máxima: el famoso sable corvo donado por aquel a Juan Manuel de Rosas y entregado por su hija. Se conservaba en una vitrina en el centro de una sala y fue objeto de veneración, como un símbolo de la guerra de emancipación.[87]

El texto se abría, previsiblemente, con el retrato "de la bandera". Pero así como reprodujo buena parte de la iconografía disponible de San Martín en su formato original, los cuadros de su dormitorio y otras reliquias, todos los retratos de los dii minorum de la gesta sanmartiniana fueron presentados junto al texto, en reproducciones parciales, en blanco y negro, que enmarcaban el rostro en un óvalo. De este modo, los cuadros de Gil de Castro se "modernizaron": despojados de sus uniformes y del "empaque" que tanto se les había criticado a sus figuras, los retratos se homogeneizaron, incluso con las fotografías disponibles. No eran los cuadros de Gil de Castro lo que reprodujo Carranza para ilustrar su texto, sino los rostros de aquellos héroes, despojados del resto de la composición (uniformes, escribanías, etc.). Esto mismo se repitió en la primera publicación ilustrada del museo, La Ilustración Histórica, cuya primera imagen fue también —a colores— el San Martín de la bandera.

Muerto Carranza en 1914, el museo cerró sus puertas por un tiempo hasta que asumió la dirección, por breve lapso (pues murió poco después), Juan A. Pradère, quien trabajó sobre la iconografía de Rosas, y luego Antonio Dellepiane (entre 1916 y 1932). Los que siguieron a Carranza no continuaron con el mismo ímpetu la publicación de obras de la colección, pero fueron muchas veces consultados sobre iconografía de San Martín y de los héroes de la independencia para su reproducción en fascículos y textos escolares,

documentación para monumentos, entre otros, así como también para realizar reproducciones con destino a otros museos, dependencias oficiales o educativas.

En 1939, asumió la dirección del MHN Alejo González Garaño, coleccionista y anticuario que dedicó buenos esfuerzos a catalogar y ordenar el patrimonio del museo. Este volvió a encargar a los talleres de pintura reproducciones del retrato "de la bandera", según surge de su propio informe, "con destino a oficinas públicas nacionales y museos de América".[88]

El criterio de valoración estética que había sido explicitado por Quesada a fin de siglo ha estado siempre presente en la estimación de la "verdad" o "autenticidad" de los retratos aun cuando esto haya sido soslayado tras consideraciones de tipo documental. Los óleos de Gil de Castro fueron considerados "llenos de errores", cuando en realidad lo que se objetaba en ellos era el estilo. Sin embargo, hemos encontrado varias copias realizadas para dependencias del Ejército.[89] También en 1939 Rafael del Villar hizo varias reproducciones del San Martín de Gil de Castro para ser enviadas a diversos destinos, uno de ellos al recién fundado Museo de la Patagonia,[90] acompañado de una de las muchas réplicas del sable corvo que se hicieron en Fabricaciones Militares.

De esos primeros retratos y sus derivados, puede decirse que hubo un destino diverso según los fines para los que fueron utilizados: los de Gil de Castro quedaron adscriptos a una estética castrense, fueron preferidos por los gobiernos de facto y para los establecimientos militares.[91] En cambio, el "de la bandera" fue el elegido por Mitre y luego Carranza para construir una imagen patriótica con fines escolares y educativos en toda la amplia dimensión de este término. Es también la imagen más reproducida en las revistas infantiles, como Billiken o Anteojito. Finalmente, el daguerrotipo de San Martín anciano (y todas sus variantes en grabado) fue privilegiado en el papel moneda, para —tal vez— sugerir confiabilidad por parte del Estado emisor a través de su imagen venerable en el ostracismo.[92]

LA “MARCHA DE SAN LORENZO”

Quisiera finalmente vincular estas reflexiones sobre la función didáctica que la figura de San Martín adquirió en la enseñanza escolar desde fines del siglo XIX con su evocación en clave de marcha militar hasta la actualidad.

La música de la “Marcha de San Lorenzo”, compuesta en 1901 por Cayetano Alberto Silva, de quien apenas se conserva memoria (figura VII.5), probablemente sea la más popular y difundida de las evocaciones simbólicas de la figura de San Martín como héroe nacional en Argentina a partir de la ritualidad patriótica escolar. Aquel músico y soldado uruguayo afrodescendiente, hijo y nieto de esclavas, que murió pobre y olvidado (fue enterrado en una fosa común, porque se le negó a la familia el derecho al panteón policial por ser negro) vendió los derechos de reproducción de

su partitura a precio vil.[93] Silva compuso la marcha que en Argentina ha emocionado a sus futuros ciudadanos desde la más temprana infancia a lo largo de más de cien años. Se trata además de una de las marchas militares más reconocidas en todo el planeta, fue elegida para acompañar la entrada triunfal tanto de los nazis como de los aliados en París durante la Segunda Guerra Mundial y ha sonado durante el cambio de guardia en el palacio de Buckingham.

94

La "Marcha patriótica" no tuvo letra hasta varios años más tarde: la escribió Carlos A. Benielli en 1908. Silva no la había compuesto para celebrar la batalla de San Lorenzo, sino en homenaje a Pablo Riccheri, por entonces ministro de Guerra de la nación durante la segunda presidencia de Julio A. Roca, quien ese año había logrado que el Congreso Nacional aprobara la ley 4301 de Servicio Militar Obligatorio.[95] Fruto de varias

iniciativas anteriores (la ley de Reclutamiento de Sarmiento en 1872 fue la primera), la llamada "ley Riccheri" ha sido analizada como una iniciativa orientada no solo a la profesionalización y el mejoramiento del Ejército (sustituyendo las prácticas de leva forzosa), sino también, y fundamentalmente, a la homogeneización e integración plena a la ciudadanía activa de los varones hijos de inmigrantes, basada en valores e ideas como argentinidad y patriotismo. Esa ley, que obligó a los varones argentinos a entrenarse y servir en el Ejército a partir de los 20 años de edad, fue modificada varias veces y en 1973, poco antes del fin de la dictadura de Agustín Lanusse, la edad de la conscripción bajó a los 18 años.[96] Fue derogada en 1994 a raíz del vasto movimiento social y la movilización pública que exigió verdad y justicia tras la desaparición del conscripto Omar Carrasco, poniendo fin a una larga historia de malos tratos, vejaciones y crímenes conocida por todos, pero

silenciada por temor a lo largo de casi un siglo. Ese fue el puntapié inicial para que comenzaran las denuncias y los juicios de lesa humanidad por el maltrato y la tortura de conscriptos en las islas Malvinas en 1982.

97

FIGURA VII.5. Cayetano Silva, de un fotograbado de Mundo Argentino, publicado en Carlos Seijo, Carolinos ilustres, patriotas y

beneméritos, op. cit., p. 191.

Solo en tiempos recientes, el servicio militar obligatorio ha sido discutido desde una perspectiva de género, como herramienta clave para la educación y el disciplinamiento de los varones argentinos, y sostén de la vigencia de un rígido estereotipo masculino hegemónico.[98] Ese estereotipo, que prevaleció en la cultura occidental desde fines del siglo XVIII casi sin cambios al menos hasta mediados del siglo XX, enalteció como supuestamente naturales unos atributos viriles que podrían resumirse como deseo de poder, honor y coraje.[99] ¿Hasta qué punto la retórica patriótica, los rituales escolares, las marchas e himnos no contribuyen a perpetuarlos? La notable reflexión histórica que ha planteado Esteban Buch respecto del himno nacional argentino como dispositivo ritual que, invitando a morir por la patria, ha estado "siempre disponible para todos los nacionalismos, todos los militarismos, todas las

dictaduras de los dos siglos siguientes", como una manera de hacer política de distintos signos a lo largo del tiempo, podría aplicarse también a la "Marcha de San Lorenzo".[100] A lo largo de más de un siglo, ha sido una pieza emotiva clave de la ritualidad escolar y militar del culto a San Martín como ejemplo de la virilidad heroica, aunque sus acordes heroicos también han sido instrumento de sometimiento e incluso de tortura.[101] Del mismo modo en que venimos analizando la eficacia de ciertas configuraciones visuales para persistir a lo largo del tiempo y suscitar múltiples y hasta opuestas interpretaciones y connotaciones políticas, podríamos aventurar que la "Marcha de San Lorenzo" ha resultado la más eficaz y poderosa evocación sonora de San Martín como modelo ideal, no solo patriótico y militar, sino también de hombre, de varón moderno sobre quien se apoyaría la responsabilidad del orden establecido tanto como la capacidad revolucionaria para cambiarlo.

Las marchas militares, los tambores y las trompetas llamando a la carga a los soldados, las voces de mando y las juras solemnes han sido un componente esencial de las guerras desde la Antigüedad y persisten de diversos modos en la educación escolar.

102

Pero la dimensión sonora de la figura del héroe no comienza con las marchas patrióticas ni las evocaciones posteriores. La "voz del gran jefe" que evoca la "Marcha de San Lorenzo" aparece en la crónica de Vicente Pérez Rosales que hemos citado al comienzo de este capítulo: recordaba con reverencia el momento en que se escuchó la "voz de bajo" de San Martín cantar el himno en Santiago de Chile en 1817 distinguiéndose de todas las demás en aquel sarao. Y recordemos también, como contraejemplo, las burlas que recibió Manuel Belgrano cuando intentaba dar órdenes a su ejército con una voz que —a partir de la risa de Dorrego— parece

haber sido inadecuada para un “gran jefe”.[103] Esos códigos respecto del timbre de voz en relación con los roles masculinos tuvieron lugar también en el repertorio operístico en el que en general los héroes jóvenes son tenores, los “malos” son barítonos y las figuras paternales son bajos.

[104]

[1] La música fue compuesta por Cayetano A. Silva en 1901 (en homenaje a Pablo Riccheri), y la letra por Carlos J. Benielli en 1907. Véase Carlos Seijo, “Cayetano Silva”, en Carolinos ilustres, patriotas y beneméritos, San Carlos, El Siglo Ilustrado, 1936, pp. 191-199. Véase también “El origen de la Marcha de ‘San Lorenzo’” en el sitio web del Instituto Nacional Sanmartiniano, disponible en línea: <sanmartiniano.cultura.gob.ar>.

[2] Oficio del general José de San Martín al Poder Ejecutivo Nacional enviándole copia de las proclamas dirigidas al ejército y al pueblo de Tucumán. Archivo General de la Nación (AGN), Buenos Aires, sala X-caja 3-A.10-N.7, “Proclama al ejército auxiliador”, Tucumán, 30 de enero de 1814, cit. en Colección de obras y documentos para la historia argentina, Buenos Aires, Senado de la Nación, col. Biblioteca de Mayo, 1963, t. XV, p. 13294.

[3] Carolina Carman, Los orígenes del Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Prometeo, 2013. Véase un análisis de los textos de Mitre y su significación en la historiografía del último cuarto del siglo XIX, así como el estudio comparativo de las sucesivas ediciones de sus textos, en Tulio Halperin Donghi, “La historiografía: treinta años en busca de un rumbo”, en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comps.), La Argentina del ochenta al centenario, Buenos Aires, Sudamericana, 1980, pp. 829-840.

[4] Al respecto, véanse los aportes ya clásicos de George L. Mosse, The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1996 [trad. esp.: La imagen del hombre. La creación de la masculinidad moderna, Madrid, Talasa, 2001]; y Raewyn W. Connell, Masculinities, 2a ed., Berkeley, University of California Press, 2005 [trad. esp.: Masculinidades, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2007].

[5] Es inmensa la bibliografía sobre José de San Martín en la historiografía argentina. Una buena síntesis y análisis crítico de esos textos y debates a lo largo de casi dos siglos se encuentra en Beatriz Bragoni, San Martín. Una biografía política del Libertador, Buenos Aires, Edhasa, 2019.

[6] Fernando Devoto (comp.), La historiografía argentina del siglo XX, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993. Véase también Fernando Devoto y Nora Pagano (eds.), La historiografía académica y la historiografía militante en Argentina y Uruguay, Buenos Aires, Biblos, 2005. Acerca de la instrumentalización de la figura de San Martín como "modelo militar que esconde la paradoja de proponer una política 'anti-política'" a partir del golpe de Estado de 1930, véase Eduardo Hourcade, "Ricardo Rojas hagiógrafo (a propósito de El Santo de la Espada)", en Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral, año VIII, núm. 15, 1998, pp. 71-89, disponible en línea: <https://www.historiapolitica.com/datos/biblioteca/muerte%20y%20politica_hour cade.pdf>. La ley 13661 promulgada el 24 de octubre de 1949 que declaraba 1950 "Año del Libertador General San Martín" está disponible en línea: <servicios.infoleg.gob.ar>.

[7] Isabel Plante propone que "en el contexto del primer peronismo [que alineó la figura de San Martín con la de Juan Manuel de Rosas y la de Juan Domingo Perón] este libro fue un punto de confluencia entre las letras del Rojas radical y las pinceladas del Berni comunista". "'El santo de la espada' de Ricardo Rojas, una edición de lujo", Ministerio de Cultura Argentina, 15 de agosto de 2020. Disponible en línea: <www.cultura.gob.ar>.

[8] En 2021, año del bicentenario de la independencia de Perú, esas discusiones adquirieron nuevo ímpetu. El 11 de julio, el historiador

Juan Luis Orrego publicó en el diario El Comercio de Lima "'Un nuevo rostro de San Martín', el hallazgo de un óleo adquirido por un coleccionista peruano en una casa de anticuario en París". Ese nuevo —supuesto— retrato que lleva la inscripción "SAN MARTÍN" fue también publicado en el diario Clarín de Buenos Aires el 17 de agosto, reclamando su adquisición por parte del Estado argentino. Sin embargo, su atribución genera dudas. Roberto Amigo observa que sus rasgos parecen más bien los de los retratos de Alejandro Aguado, su amigo y protector en Francia (comunicación personal, 12 de julio de 2021).

[9] Vicente Pérez Rosales, Recuerdos del pasado (1814-1860), 3a ed., Santiago de Chile, Imprenta Gutenberg, 1886, pp. 36 y 37, disponible en línea: <www.memoriachilena.gob.cl>. El escudo que figuró en esa fiesta fue el llamado "de transición", aprobado el 23 de septiembre de 1819. Véase el capítulo sobre los Carrera.

[10] Véase AGN, Documento estado de vestuario para Granaderos, 10 de mayo de 1813, autorizado por San Martín y Zapiola, cit. en Dardo Corvalán Mendilaharsu, "Los símbolos nacionales", en Ricardo Levene (dir.), Historia de la Nación Argentina. Desde los orígenes hasta su organización definitiva en 1862, 3ª ed., Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, El Ateneo, 1962, vol. 6, primera sección, p. 263, disponible en línea: <repositorio.anh.org.ar>.

[11] Véase Hilarión de la Quintana, Relación de sus campañas y funciones de guerra, Buenos Aires, Senado de la Nación, col. Biblioteca de Mayo, 1962, t. II, p. 33, cit. en Beatriz Bragoni, José Miguel Carrera. Un revolucionario chileno en el Río de la Plata, Buenos Aires, Edhasa, 2012, pp. 159-166.

[12] Respecto de las estrategias en materia simbólica de San Martín a su llegada a Lima, véase Natalia Majluf, "Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú 1820-1825", en Ramón Mujica Pinilla (coord.), Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2006.

[13] Bernardo de Monteagudo, Relación de la gran fiesta celebrada en Chile el 12 de febrero de 1818, pp. 3 y 4, cit. en Natalia Majluf, "De

cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)", en Histórica, vol. 37, núm. 1, 2013, pp. 94 y 95, disponible en línea: <revistas.pucp.edu.pe>.

[14] "Generosidad cívica", en Gazeta Ministerial de Chile, 25 de agosto de 1821, cit. en Natalia Majluf, "De cómo reemplazar a un rey", op. cit., p. 94.

[15] Véase Natalia Majluf (ed.), José Gil de Castro. Pintor de libertadores, Lima, Museo de Arte de Lima, 2014. El volumen incluye varios artículos y la catalogación razonada de la obra de este artista, fruto del proyecto de investigación desarrollado entre 2008 y 2011 financiado por la Fundación J. Paul Getty. La exposición José Gil de Castro, pintor de libertadores se exhibió en el Museo de Arte de Lima en 2014-2015 y poco después ese mismo año en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, pero no fue programada en Argentina. Al año siguiente, se exhibieron en el Centro Cultural Kirchner de Buenos Aires los retratos de Gil de Castro pertenecientes a la colección del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, luego de haber sido restaurados en el Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural (IIPC-TAREA) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y se realizó la siguiente publicación: Néstor Barrio y Laura Malosetti Costa (eds.), Retratos de revolución y guerra. Gil de Castro en el Museo Histórico Nacional de Argentina, San Martín, UNSAM Edita, 2017.

[16] Majluf hizo un notable análisis de las firmas e inscripciones que este artista, del que no se conoce ningún autorretrato, fue incluyendo en sus cuadros a lo largo del tiempo, como vía para reconstruir su autobiografía: "En busca de José Gil de Castro. Rastros de una autobiografía", en Natalia Majluf (ed.), José Gil de Castro, op. cit., pp. 2-19.

[17] Ricardo Kusonoki Rodríguez y Luis Eduardo Wuffarden, "Un retratista limeño en la era de la Independencia", en Natalia Majluf (ed.), José Gil de Castro, op. cit., pp. 34-51.

[18] Hugo Contreras Cruces, "Contextos sociales y culturales de un pintor mulato a principios del siglo XIX", en Natalia Majluf (ed.), José Gil de Castro, op. cit., pp. 20-33.

[19] Roberto Amigo, “El retrato de la militarización”, en Natalia Majluf (ed.), José Gil de Castro, op. cit., pp. 29-36.

[20] Natalia Majluf, “De cómo reemplazar a un rey”, op. cit., pp. 82 y 83. De la misma autora, en colaboración con Carolina Ossa: “La lógica pictórica de Gil de Castro”, en Natalia Majluf (ed.), Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro, Lima, Museo de Arte de Lima, 2012, pp. 69-95.

[21] Amigo ha hecho una exhaustiva indagación acerca de estos retratos en el catálogo razonado de la obra de Gil de Castro. Véase “José de San Martín”, en Natalia Majluf (ed.), José Gil de Castro, op. cit., núm. 35 a 42, pp. 186-201. Véase también El cruce de los Andes. Exposición conmemorativa del bicentenario, curaduría de Roberto Amigo, San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes, 2017.

[22] John Miers, Travels in Chile and La Plata, including Accounts Respecting the Geography, Geology, Statistics, Government, Finances, Agriculture, Manners and Customs, and the Mining Operations in Chile, Londres, Baldwin Cradock and Joy, 1826, pp. 159 y 160. Roberto Amigo, “José de San Martín”, en Natalia Majluf (ed.), José Gil de Castro, op. cit., p. 189, cita este fragmento y sugiere que el retrato exhibido allí sería la acuarela sobre marfil (7,5 x 5,5 centímetros) que habría pintado Gil aun antes de la pintura sobre cobre, que luego el Libertador regaló a su ahijado Manuel de Olazábal, cuyos descendientes donaron al MHN en ocasión del centenario en 1910.

[23] Natalia Majluf (ed.), Más allá de la imagen, op. cit. Véase también Néstor Barrio y Laura Malosetti Costa (eds.), op. cit.

[24] María Lía Munilla Lacasa, Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2013, pp. 104-115.

[25] Ibid., p. 109. Véase la descripción completa de la ceremonia, citada por Munilla Lacasa, en La Gazeta de Buenos-Ayres, 20 de mayo de 1818. Véase también Juan Manuel Beruti, Memorias curiosas, Buenos Aires, Senado de la Nación, col. Biblioteca de Mayo, 1960, t. IV, p. 3903.

[26] María Lía Munilla Lacasa, op. cit., pp. 110-114.

[27] Roberto Amigo, "Una singular representación de José de San Martín", en Argentina.gob.ar, 2021, disponible en línea: <www.argentina.gob.ar>.

[28] Bonifacio del Carril, Iconografía del general San Martín, notas descriptivas de Luis Leoni Houssay, Buenos Aires, Emecé, 1971. Ese año también se hizo una exposición de iconografía de San Martín en Buenos Aires para acompañar la aparición del libro de Del Carril, y otra en Lima, para la cual algunos retratos fueron prestados por el MHN.

[29] Según Del Carril, el único retrato para el que habría posado San Martín, cabeza de serie de todos los demás —que serían obras de taller—, es el pintado sobre cobre en 1817 (40 x 33 centímetros), que fue regalado a Hill y volvió a Chile obsequiado al presidente Domingo Santa María. Ese fue el que reprodujo Bartolomé Mitre en la portada del segundo tomo de su Historia de San Martín en 1887-1888. Bonifacio del Carril, Iconografía del general San Martín, op. cit., pp. 30 y 31. Del Carril dice a continuación que la miniatura obsequiada por San Martín a Olazábal tiene la misma calidad y que tal vez se trata del estudio previo para el cobre. Por algo, dice, obsequió el de cobre a Hill y se quedó con ese antes de dárselo a su amigo más querido Olazábal.

[30] Esta problemática recepción de los retratos de Gil de Castro en la historia del arte argentino fue desarrollada en mi artículo: "Fronteras nacionales y fortuna crítica de José Gil de Castro", en Néstor Barrio y Laura Malosetti Costa (eds.), op. cit.

[31] Véase Bonifacio del Carril, Iconografía del general San Martín, op. cit., pp. 75 y 76. Hubo dos versiones de esa medalla que se acuñó en bronce, plata y cobre: una para los miembros de la logia y otra para su venta al público, con variantes en el reverso, todas de 4,5 centímetros de diámetro. En el Museo Mitre se conserva un ejemplar de plata. El comentario citado por Del Carril fue publicado en Le Belge, ami du Roi et de la Patrie el 19 de enero de 1825. En ese, como en los otros retratos realizados en Bruselas, San Martín eligió posar con el uniforme de gala de protector del Perú.

[32] Bonifacio del Carril, Iconografía del general San Martín, op. cit., pp. 76 y 77.

[33] John Miller, Memoirs of General Miller in the Service of the Republic of Peru, 2 vols., Londres, Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1828. Fue reeditado al año siguiente en castellano: Memorias del General Miller, al servicio de la República del Perú. Escritas en inglés por Mr. John Miller, traducidas al castellano por el General Torrijos, amigo de ambos, 2 vols., Londres, Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1829. Ha sido digitalizado por la Biblioteca Nacional de España, disponible en línea: <bdh-rd.bne.es>.

[34] John Miller, op. cit., frontispicio. El grabado está firmado por Green. La segunda edición, del año siguiente, abre con otro retrato de cuerpo entero grabado por Charles Turner sobre el dibujo de Sharpe, en que luce poncho sobre el uniforme, espada y catalejo en mano, indicando su actuación tanto en la infantería como en la marina.

[35] Fue gravemente herido en Pisco, y luego en la toma del fuerte de Aguy en Chiloé. John Miller, op. cit., pp. 204, 230 y 231. En agosto de 1820, ya recuperado, partió con el ejército libertador a Lima.

[36] "La explosión abrasó el rostro y las manos, y puso en el estado más lastimoso al mayor Miller y diez hombres más. El primero perdió las uñas de ambas manos y se le hinchó la cara al doble de su estado natural, de manera que no podía distinguírsele ninguna facción, y le alimentaban con un pistero por una abertura hecha en el vendaje que le cubría toda la cara; estuvo ciego y delirante algunos días." John Miller, op. cit., p. 186.

[37] Mariana Bini Olazábal y Laura Malosetti Costa, "Guillermo Miller", en Néstor Barrio y Laura Malosetti Costa (eds.), op. cit., pp. 156-159. Los estudios técnicos realizados en TAREA en 2014 revelaron numerosas abrasiones y repintes en el rostro de ese retrato en el que las mejillas rojas (más acentuadas de lo habitual en otras representaciones de ingleses) podrían estar aludiendo a las quemaduras. De hecho, una vez retirados los repintes que "corregían" la mano visible en el retrato, fue posible advertir en ella cicatrices y llagas. Una fotografía muy posterior del general inglés,

que se conserva en el Museo de Arte de Lima, permite advertir la permanencia de aquellas cicatrices en su rostro. Anónimo, Guillermo Miller (ca. 1860-1861), fotografía en papel albuminado en formato carte de visite, Álbum de gobernantes y personajes ilustres (ca. 1860-1870), Museo de Arte de Lima, Lima.

[38] Charles Turner (a partir de Sharpe), William Miller (1829), mezzotinta, National Portrait Gallery, Londres.

[39] En una carta dirigida a San Martín el 3 de septiembre de 1828, Miller le suplicaba que le enviara el "copperplate" de su retrato en tamaño un octavo para acompañar la versión en español de sus Memorias. Allí le indicaba que esperaba recibir "el retrato del General San Martín con uniforme puesto, etc.", cit. en Bonifacio del Carril, Iconografía del general San Martín, op. cit., p. 79.

[40] Véase la carta de José de San Martín al general don Guillermo Miller, Bruselas, 24 de octubre de 1828, archivo del MHN.

[41] Madou fue dibujante y calígrafo de la división topográfica militar en Courtrai y trabajó para los litógrafos Jobur y Weissen Bruck en Bruselas. Fue profesor de dibujo en la escuela militar y de los hijos de la familia real belga. Trabajó en la decoración del castillo de Ciergnon. Véase Emmanuel Bénézit, Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, París, Librairie Gründ, 1939, t. III, p. 168. Bénézit calificó sus litografías como "rebuscadas" (recherchées). Véase también en línea: <en-academic.com>.

[42] Bonifacio del Carril, "Los retratos de Bruselas", en La Nación, Buenos Aires, 16 de agosto de 1959, cit. en Bonifacio del Carril, Iconografía del general San Martín, op. cit., p. 82.

[43] Bonifacio del Carril, Iconografía del general San Martín, op. cit., pp. 83 y 84.

[44] Geoffrey Batchen, Arder en deseos. La concepción de la fotografía, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

[45] Véase Laura Malosetti Costa, "¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia", en Crítica Cultural, vol. 4, núm. 2, diciembre de 2009, pp. 111-123.

[46] Véase Jorge Estol, Pinacoteca virtual sanmartiniana, Buenos Aires, Instituto Nacional Sanmartiniano, 2006.

[47] Véase Cecilia Martínez, "José de San Martín, humanizado en un retrato digital con 'rasgos prestados'", en La Nación, Buenos Aires, 17 de agosto de 2020, disponible en línea: <www.lanacion.com.ar>.

[48] Véase Luis Príamo et al., Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas. 1843-1870, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 1995, pp. 24 y 25. Este fue la fuente iconográfica para el grabado realizado por Desmadryl en 1857 para la Galería de Celebridades Argentinas en 1857, comentado y elogiado en la semblanza del héroe escrita por Domingo Sarmiento para acompañar dicha entrega. Véase Roberto Amigo, "Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1862-1862)", en Arte argentino de los siglos XVIII y/o XIX, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 1999, pp. 18 y 19.

[49] Véase el catálogo del MHN, p. 204.

[50] Disponible en línea: <sanmartiniano.cultura.gob.ar>.

[51] Véase el catálogo de la exposición Olympe Aguado (1827-1894) photographe, Musées de Strasbourg, Estrasburgo, 1997. Véase también "Les frères Aguado et la photographie", en Per mare, per terras, 14 de octubre de 2017, disponible en línea: <permareperterrasblog.wordpress.com>.

[52] Carlos Vertanessian y Lucas Chillemi, "Los daguerrotipos del general San Martín. Una enigmática autoría", en Revista Histopía, año II, núm. 12, febrero de 2021, pp. 47-56.

[53] Abel Alexander, comunicación personal, 16 de septiembre de 2021. Véase también Abel Alexander, "Christiano Junior, Domingo Faustino Sarmiento, ca. 1868", en Catálogo Fotográfico Hilario - BaPhoto 2021 (en prensa).

[54] En el libro dedicado a la erección del monumento, publicado en 1863, se comenta la iconografía elegida para la realización del

rostro de la estatua: “Retrato al óleo del General San Martín hecho por una señora de Bruselas, que fue una de las institutrices de la señora doña Mercedes San Martín de Balcarce. El general está representado con la bandera argentina en la mano, cuyos colores sirven de fondo al cuadro. Este cuadro pertenece a la familia del general, y era el más estimado por el personaje que representa. Ha servido para modelar la cabeza de las estatuas erigidas en Buenos Aires y en Santiago de Chile”. El general San Martín, Buenos Aires, Imprenta del Comercio del Plata, 1863, p. 352.

[55] Véase Christian Amalvi, “Le pont d’Arcole”, en Napoléon, images de légende, Ville d’Epinal, Musée de l’Image, 2003, pp. 41-48. También Thomas Crow, L’atelier de David. Émulation et révolution, París, Gallimard, 1997.

[56] Sería imposible detallar el número de sus reproducciones en álbumes y figuritas escolares, revistas, libros de texto, láminas para las oficinas públicas, etc., de este retrato. En 1910, para el centenario de la Revolución de Mayo, fue objeto de miles de reproducciones en abanicos, suvenires, estampas, postales, etc. Valga solo a modo de ejemplo que, en 2009, fue ese el retrato de San Martín que la entonces presidenta argentina Cristina Fernández de Kirchner eligió para ser ubicado en el salón dedicado al bicentenario en la Casa Rosada.

[57] Bartolomé Mitre, Historia de San Martín y de la emancipación sud-americana, Buenos Aires, Imprenta de La Nación, 1887.

[58] Ibid., p. 18. Mitre distinguía cinco retratos “auténticos”. El último de ellos, claro, era el daguerrotipo, sin duda el más “verdadero”, pero también el que menos representaba su fase heroica, no obstante lo cual había sido el elegido para hacer estampillas y billetes de banco.

[59] De Mercedes San Martín de Balcarce se conservan en el MHN: Retrato del general Simón Bolívar, óleo sobre tela, 101 x 81 centímetros, donación Federico Terrero; y Retrato del general José de San Martín, óleo sobre tela, 99 x 81 centímetros, donación Juan N. Terrero. Respecto de la copia del retrato de la bandera que se hallaba en el Club del Progreso, véase “Un retrato de San Martín que pintó su hija ha sido hallado. Es copia del cuadro ‘de la

bandera' que se halla en el Museo Histórico Nacional", en La Prensa, Buenos Aires, 5 de agosto de 1959. Véase también Pablo Ducrós Hicken, "El general San Martín y el cuadro de la bandera", en La Prensa, Buenos Aires, 1859, disponible en línea: <pabloducroshicken-pintor.blogspot.com>.

[60] El informe del equipo de restauración/conservación conformado por la profesora Rocío Boffo, la doctora Ana Morales y la licenciada Vilma Pérez-Casalet para el MHN el 18 de septiembre de 2009 revela que el cuadro tuvo "repintes y retoques anteriores". Agradezco a Sofía Oguic su generosa colaboración.

[61] Lilia Ana Bertoni, Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

[62] Carolina Carman, op. cit.

[63] Así quedaba expresado en el primer párrafo del decreto de fundación del Museo Histórico de la Capital (24 de mayo de 1889): "Considerando que el mantenimiento de las tradiciones de la Revolución de Mayo y de la guerra de la Independencia, es de trascendental interés nacional y que concurriendo a ese fin los monumentos y otros objetos que pertenecen a aquella gran época, deben ser respetados, y conservados". Libro de notas I, Museo Histórico de la Capital, f. 3.

[64] Véase nota del 1° de septiembre de 1890 al presidente del Consejo Nacional de Educación, doctor Benjamín Zorrilla: "Me es grato comunicar a usted que el 'Museo Histórico' se ha instalado en la calle de Esmeralda 848 y como al fundarlo se ha tenido en vista principalmente que él sirva para inculcar a los niños el amor a nuestros próceres y el conocimiento del pasado por medio de los retratos, objetos, etc., que allí se reúnen, creo de mi deber ofrecer al señor Presidente la facilidad de que los alumnos de las escuelas que están bajo su Dirección asistiesen al local ya sea en los días indicados para el público o en los días que solo se abren las oficinas. Si el señor Presidente aceptase esta idea, podrían señalarse dos días de la semana (martes y jueves, por ejemplo) para que en cada uno fuesen los alumnos o alumnas de uno o dos colegios de 12 a 2 de la tarde, horas que podrían dedicarse especialmente a ese

objeto". Libro de notas I, Museo Histórico de la Capital, fs. 38 y 39. La invitación fue reiterada cada vez que el MHN se trasladó de sede o cambió el ministro, a lo largo de toda la gestión de Adolfo P. Carranza.

[65] Ernesto Quesada escribía en 1897 que el MHN "comenzó con 191 objetos: el último catálogo le asigna 1240 y hoy probablemente tendrá más de 1500". Quesada observaba también que las donaciones fueron en su mayoría reliquias y retratos de militares: "La faz civil de nuestra historia durante el período de la guerra de independencia, es más pobre en el museo que la faz militar". Véase Ernesto Quesada, El Museo Histórico Nacional y su importancia patriótica. Con motivo de la inauguración del nuevo local en el Parque Lezama, Buenos Aires, Kraft, 1897, pp. 6-22.

[66] "El General Mitre inició las donaciones. Desprendiéndose, generosamente, de piezas de alto valor histórico, entre ellas varias que pertenecieron a San Martín […]. Mitre se convirtió en constante protector de la institución, consciente de su alto significado, y sus espléndidas donaciones se suceden hasta el 22 de noviembre de 1905 cuando, en vísperas ya de su muerte, dona los bastones de Belgrano, de Liniers y de Las Heras." Alejo González Garaño, Museo Histórico Nacional. Su creación y desenvolvimiento, 1889-1943, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1944, p. 15.

[67] Véase María Inés Rodríguez Aguilar y Miguel Ruffo, "Entre originales y copias: el caso del Museo Histórico Nacional", en Original - copia… original? III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes - XI Jornadas CAIA, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2005, pp. 91-102.

[68] En el Archivo Carranza del MHN (caja 41) se conserva una carta de Teófilo Rodríguez en nombre de la Academia de la Historia de Caracas, Venezuela, con fecha 12 de julio de 1891, agradeciéndole a Carranza el envío de "los retratos de algunos de los Próceres de la Independencia argentina" para ser exhibidos en dicha Academia.

[69] De su ubicación original en Esmeralda 848, se mudó en 1891 a Moreno 330 y en 1894 al predio del Jardín Botánico, para finalmente ubicarse en 1897 en la quinta de Lezama, donde permanece. Se imprimieron catálogos en todas esas oportunidades,

los cuales se distribuyeron en forma gratuita.

[70] Las fotografías fueron reproducidas por González Garaño (1944), quien detalló las sucesivas mudanzas de la institución hasta su ubicación actual en la quinta de Lezama desde 1897, adonde Carranza se mudó con su esposa, como era usual en la época. Respecto de la ubicación de los objetos, González Garaño afirmaba: "Forzoso es convenir que, dedicado en la obtención de nuevos tesoros para enriquecer las colecciones, no se preocupó por presentar el enorme material reunido dentro de una colocación, por épocas, metódica y científica, que siguiera la trayectoria de los acontecimientos. Como era menester economizar lugar, reinaba, en la exhibición, la más perfecta anarquía. No primaba otra norma que el tamaño de los objetos". Alejo González Garaño, op. cit., p. 26.

[71] Georgina Gluzman, "Imaginar la nación, ilustrar el futuro. Ilustración Histórica Argentina e Ilustración Histórica en la configuración de una visualidad para la Argentina", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina, Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 47-73.

[72] "Este retrato es el mejor de la serie, en cuanto al cariño con que está estudiada la fisonomía, y viene así a constituir el más notable documento iconográfico sobre el gran capitán argentino. Ha tenido, pues, razón el museo al popularizar esa joya por la reproducción litográfica, distribuida profusamente al público." Ernesto Quesada, op. cit., p. 18. Para los festejos del 9 de julio de 1890, pocos días antes del estallido de la revolución del parque, el Consejo Nacional de Educación y el Club del Progreso organizaron una grandiosa apoteosis del general San Martín, que tendría lugar en el teatro de la Ópera luego del tedeum y el desfile militar (Lilia Ana Bertoni, op. cit., pp. 110 y 111).

[73] Archivo Carranza, 1892-1895, MHN, caja I, doc. 13.

[74] Ernesto Quesada apoyó con su reflexión crítica todos los primeros años del MHN. Publicó primero en la prensa como folletines, luego en pequeñas y cuidadas ediciones, varios ensayos sobre el museo en ocasiones importantes: el primero, El Museo Histórico Nacional y su importancia patriótica, en 1897, con motivo de la inauguración del

nuevo local en el Parque Lezama; el segundo, Las reliquias de San Martín (de 1899, reeditado en 1900 y 1901), con motivo de la donación de Josefa Balcarce de las reliquias y muebles del prócer; el tercero, en 1915, dedicado en homenaje a Carranza, cuando se reabrieron las puertas del museo luego de su muerte en 1914.

[75] Oscar Terán, Vida intelectual en el Buenos Aires de fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica", Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 213. Véase también Pablo Buchbinder, Los Quesada. Letras, ciencias y política en la Argentina 1850-1934, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

[76] Alejo González Garaño, op. cit., p. 37.

[77] Destacaba, además, como "la prenda más preciada de la colección" el sable corvo, legado por San Martín a Juan Manuel de Rosas en su testamento, y luego donado por Manuela Rosas de Terrero al MHN en 1896. Alejo González Garaño, op. cit., pp. 17 y 18.

[78] Ibid., p. 25.

[79] Véase Laura Malosetti Costa, "Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires", en Historia Mexicana, vol. 60, núm. 1 (237): "Los Centenarios en Hispanoamérica: la historia como representación", julio-septiembre de 2010, pp. 439-471, disponible en línea: <historiamexicana.colmex.mx>.

[80] Ernesto Quesada, Las reliquias de San Martín y su iconografía. Estudio de las colecciones del Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Imprenta de la Revista Nacional, 1899. La tercera edición fue publicada con el mismo título en Buenos Aires, Imprenta Europea de M. A. Rosas, 1901.

[81] El primer capítulo de su texto estuvo dedicado a comentar el perfil del museo en un análisis comparativo con otras instituciones similares en el mundo. De ese análisis resultaba que el argentino era uno de los poquísimos en el mundo (si no el único) de "índole estrictamente nacional", y volvía a hacer una crítica al MHN por aceptar donaciones de "personajes que nada han tenido que ver con

nuestra historia" —esto es, personajes de otras naciones latinoamericanas— (Ernesto Quesada, Las reliquias de San Martín, op. cit., pp. 22 y 23). En la comparación con Brasil, Quesada observaba la pobreza del museo argentino y no culpaba de eso a Carranza, sino a la indiferencia, "recursos modestísimos" y falta de subvención oficial en que se desenvolvía su "labor de un convencido", a cuyo exclusivo esfuerzo atribuía la existencia misma del MHN (ibid., pp. 24 y 25).

[82] Ibid., pp. 98-102. Su larga disquisición, en la que estatuas, dormitorios y retratos funcionaron como "pruebas" de las virtudes y defectos de cada uno, terminaba exclamando: "¡Ah! Washington y San Martín habían cumplido su deber y llenado su misión histórica: bajaban a la tumba como justos varones, a descansar de una vida honesta y honradamente empleada; mientras Bolívar fue insaciable: vivió inquieto y murió desesperado". Ibid., p. 102.

[83] Quesada citaba el texto de Juan María Gutiérrez en el volumen publicado a raíz de la inauguración de la estatua de Daumas, en 1863: "Iconografía del general San Martín, o noticia de algunos retratos y láminas referidas a su persona y hazañas militares" (Ernesto Quesada, Las reliquias de San Martín, op. cit., 1901, pp. 349 y ss.).

[84] Ibid., pp. 44 y 45.

[85] No me ocuparé aquí de las reproducciones numerosas del monumento de Daumas, cuya silueta característica fue casi una "marca" del Libertador, desde el frontis de La Ilustración Argentina hasta los primeros números de Billiken.

[86] Adolfo P. Carranza, San Martín, Buenos Aires, Imprenta de M. A. Rosas, 1905. El libro estaba profusamente ilustrado, con obras del museo y otras de museos chilenos.

[87] La historia del culto oficial, las peripecias y robos de ese sable, sus reproducciones por parte de Fabricaciones Militares para su exhibición en museos y dependencias castrenses, etc., merecería un capítulo aparte. Véase una breve síntesis en la publicación reciente del MHN, disponible en línea:
<museohistoriconacional.cultura.gob.ar>.

[88] Alejo González Garaño, op. cit., pp. 59 y 60.

[89] Hay una copia en el Centro de Oficiales de las Fuerzas Armadas, en avenida Quintana 161 (edificio que fue la Embajada de Alemania y que tomó Perón). El marco tiene una chapita que indica que es copia de Julio Gómez del original de Gil de Castro. Otra copia se encuentra en el AGN de Buenos Aires.

[90] Se trata de un óleo sobre tela de 82 x 110 centímetros. El cuadro fue adquirido por la Dirección de Parques Nacionales a pedido del fundador del Museo de la Patagonia, Enrique Amadeo Artayeta, el 14 de marzo de 1940, en la suma de 350 pesos. Agradezco al actual director del Museo de la Patagonia, licenciado Eduardo Miguel E. Bessera, por esta información.

[91] Cabe mencionar, como excepción, el libro publicado por las Fuerzas Armadas Argentinas para el bicentenario de 2010: allí los dos únicos retratos de San Martín reproducidos junto a sus uniformes y el sable corvo fueron el daguerrotipo y el retrato de la bandera en el dormitorio del MHN. Oscar Moreno (coord.), Fuerzas Armadas Argentinas. 1810-2010, fotografías de Aldo Sessa, Buenos Aires, Ministerio de Defensa, Presidencia de la Nación, 2010, pp. 162-171.

[92] Pablo Ducrós Hicken, un artista que pintó más de treinta retratos de San Martín, publicó un largo artículo en el diario La Prensa dedicado a José Gil de Castro.

[93] Véase Carlos Seijo, op. cit., pp. 191-199.

[94] Al respecto, véase la publicación del Instituto Nacional Sanmartiniano: "El origen de la Marcha de 'San Lorenzo'", op. cit. Véase también Cristian Vitale, "Las historias no contadas de la marcha de San Lorenzo", en Página/12, Buenos Aires, 10 de enero de 2020.

[95] Ricardo Rodríguez Molas, El servicio militar obligatorio. Debate nacional, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

[96] Santiago Garaño, "'El soldado de 18 años': un análisis de la modificación en la edad para cumplir el Servicio Militar Obligatorio

(1976)", en XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche, Universidad Nacional del Comahue, disponible en línea: <cdsa.aacademica.org>.

[97] Dos artículos periodísticos recientes al respecto: "Juicio por torturas a conscriptos durante la guerra de Malvinas", en Página/12, Buenos Aires, 19 de febrero de 2020; y Gabriel Ramonet, "Torturas a soldados en Malvinas: las claves de un proceso judicial histórico", en Télam digital, 10 de abril de 2021.

[98] Véanse Homero Lanzavecchia, "Masculinizando al ciudadano: un aporte para el análisis de la ley Riccheri (1901)", en V Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos y III Congreso Internacional de Identidades, Ensenada, 10-12 de julio de 2018, disponible en línea: <sedici.unlp.edu.ar>; Máximo Badaró, Ciudadanos o militares. La formación de los oficiales del Ejército Argentino, Buenos Aires, Prometeo, 2009; Luciano de Privitellio, "El Ejército entre el cambio de siglo y 1930: burocratización y nuevo estilo político", en La construcción de la Nación Argentina. El rol de las Fuerzas Armadas. Debates en el marco del Bicentenario 1810-2010, Buenos Aires, Ministerio de Defensa, 2010, pp. 205-216; Laura Masson, "Women in the Military in Argentina: Nationalism, Gender and Ethnicity", en Vasilikie Demos y Marcia Texler Segal (eds.), Gender Panic, Gender Policy (Advances in Gender Research, Vol. 24), Bingley, Emerald Publishing Limited, pp. 23-43.

[99] George L. Mosse, op. cit., pp. 3-16.

[100] Esteban Buch, O juremos con gloria morir. Una historia del Himno Nacional Argentino, de la Asamblea del Año XIII a Charly García, 2ª ed., Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013, p. 14.

[101] Antoni Gomila, "San Lorenzo en la ESMA: sobre la ambigüedad moral de la música", en Favio Shifres, María de la Paz Jacquier, Daniel Gonnet, María Inés Burcet y Romina Herrera (eds.), Actas de ECCOM, vol. 1, núm. 2: "Nuestro cuerpo en nuestra música. 11º ECCOM", Buenos Aires, SACCOM, 2013, pp. 403-416, disponible en línea: <www.saccom.org.ar>.

[102] Subsisten en las formaciones, los saludos a las banderas, el canto de marchas y promesas solemnes, pero también hay un componente bélico y heroico en varias rondas infantiles que se han transmitido de generación en generación durante siglos en los recreos escolares, como “La farolera”, “Mambrú”, “La torre en guardia” o “Los tres tambores”.

[103] Véase Tulio Halperin Donghi, El enigma Belgrano. Un héroe para nuestro tiempo, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014, pp. 111-113.

[104] Agradezco a Esteban Buch esta observación (comunicación personal, 26 de octubre de 2021). Buch advierte, en este sentido, que según ese código San Martín sería más un Sarastro que un Tamino, lo cual es tal vez sorprendente tratándose de un jefe militar joven.

VIII

Lucio V. Mansilla

La flor y nata de ambos sexos santafecinos estaba allí. Yo me mantenía un tanto apartado, dándome aires: tenía toda la barba, larga la rizada melena, y usaba un gran chambergo con el ala levantada, a guisa de don Félix de Montemar.

Mi apostura, mi continente, mi esplendor juvenil, llamaron la atención.

LUCIO V. MANSILLA[1]

LUCIO VICTORIO MANSILLA (Buenos Aires, 1831-París, 1913) ha merecido una renovada atención en los últimos años, considerado el más acabado ejemplo de dandismo en Argentina del siglo XIX.[2]

Vivió en una época en la que la apariencia física adquiría más importancia que nunca entre los hombres públicos, y es bien conocida su sensibilidad hacia la belleza, propia y ajena. Venía de una familia con fama de gran hermosura. Su tío Juan Manuel de Rosas, por otra parte, había virtualmente inundado el espacio visual con su efigie, reproducida hasta la náusea, rubio, con patillas y sus célebres ojos azules. Su madre, Agustina Rozas (casada a los 15 años con un elegante general bastante entrado en años), tuvo fama de ser "la belleza de la Federación". Pero él mismo fue la imagen paradigmática de la belleza y la elegancia en el Buenos Aires fin-de-siècle, y en más de una página alardeó de ello. Se hizo retratar muchas veces, pero nunca —hasta donde sabemos— por un pintor. Confiaba en la fotografía y siempre ofrecía su perfil más favorecedor, el izquierdo.

Pero hay algo más: la importancia que otorgó Mansilla a la

apariencia, los rasgos, la expresión del rostro y el cuerpo como síntesis y "reflejo" de las virtudes o defectos de los hombres de trascendencia pública quedó expresada con claridad en la serie de Retratos y recuerdos que publicó en El Diario de Buenos Aires en 1894 y reunió en un volumen dedicado al entonces expresidente Julio A. Roca.[3] En su prólogo, Roca elogiaba aquella serie de breves semblanzas atribuyéndoles, precisamente, su capacidad de captar la psicología de los personajes, en clara alusión a la pintura:

Usted hace retratos, estudios psicológicos, y no biográficos ni historia; usted toma al hombre en sí, penetra hasta el fondo de su alma, lo pone a la luz y nos lo muestra como destacado sobre un pedestal.

Parece que nada ha escapado a su fina observación de artista.

Es posible, sin embargo, que a algunos de sus cuadros les sobre colorido y otros estén recargados de sombras y no sean la expresión real y absoluta de la verdad; pero eso ¿qué importa, si la expresión que dejan es completa y uno cree estar en presencia del original?[4]

Según parece, la única vez que Mansilla posó para un pintor tenía 3 años de edad. Fue retratado a la acuarela en 1834, muy seria su carita redonda, vestido de niña y con un mínimo cesto de flores en la mano, junto a su madre, Misia Agustina Ortiz de Rozas (lámina 38).

El autor de esa imagen de fresca belleza, algo ingenua, fue el ingeniero y topógrafo saboyano Carlos Enrique Pellegrini, quien empezó aquí a ganarse la vida como pintor al ver fracasados los proyectos para los cuales había sido convocado por Rivadavia. Pellegrini se había convertido en el retratista de moda en Buenos Aires y, en unos pocos años, pintó más de cuatrocientas imágenes de hombres, mujeres y niños —entre ellas, también el retrato de Esteban Echeverría—,[5] de las cuales la de Agustina Rosas de Mansilla y su hijo no es de las más logradas (en particular, la figura del niño aparece algo rígida y desproporcionada). El saboyano

trabajaba rápido y cobraba poco; en general, se nota un estudio detenido de las facciones y un tratamiento más convencional y descuidado del resto de las figuras y los fondos. Es el caso del retrato de Misia Agustina, la madre de Mansilla, quien por entonces tenía menos de 20 años y pasó de la historia al mito como la mujer más linda de su tiempo.

El éxito de Pellegrini se debió, en buena medida, a su habilidad para "lograr el parecido" rápida y eficazmente. La exactitud fue casi la única cualidad valorada en los retratos por parte de un público poco instruido en cuestiones artísticas. En sus Memorias, Mansilla elogió de manera breve este retrato ("una acuarela de cierto mérito"), que colgaba en la antesala de la casa paterna.[6] Sin embargo, una extensísima nota a pie en otro pasaje de las Memorias añade un aura peculiar a ese retrato aun cuando no lo mencione: en 1898, en París, el célebre hijo del pintor (por entonces, ya expresidente de la República Argentina) reveló a Mansilla una historia de amor entre ambos, retratista y retratada, que habría sido el motivo por el cual aquel decidió permanecer en Argentina después de haber quedado "en el aire" una vez derrocado Rivadavia.[7] Es difícil sustraerse a buscar en el retrato alguna huella de aquel amor frustrado luego de leer esas líneas.

Por su parte, Mansilla fue uno de los hombres más retratados de su tiempo, o al menos de quien más retratos fotográficos se conservan. Sin duda, la reproductividad de la fotografía y su posibilidad de circular ilustrando sus libros y en diarios y revistas en los que colaboraba en forma permanente explican esa proliferación de imágenes fotográficas.

Sin embargo, siendo Mansilla un hombre tan bello como vanidoso y bien vinculado con artistas y pintores, llama la atención que no hayamos podido encontrar ningún retrato suyo pintado al óleo o la acuarela. Aun cuando desde mediados de siglo la fotografía había desplazado definitivamente al dibujo y la pintura de miniaturas en su función de lograr el "parecido" con los rasgos del retratado, la comitencia de retratos pintados subsistió entre el público culto y "distinguido" de la ciudad, dado que, liberados de su función mimética, fueron valorados por sus cualidades artísticas.

El retrato fotográfico más temprano, donado por su viuda Mónica

Torromé al MHN en 1916, es un daguerrotipo que ha sido puesto en duda por los descendientes de León Bartolomé Ortiz de Rozas, primo de Lucio V. Mansilla (lámina 39). Sostienen que se trata de su antepasado, muerto en la epidemia de fiebre amarilla de 1871, treinta años antes del matrimonio de la donante con Mansilla, quien habría atesorado ese recuerdo. En la segunda edición de su trabajo pionero sobre los daguerrotipos del MHN, Luis Príamo y Abel Alexander apoyan decididamente esta reatribución de la identidad del retratado, comparándola con otros posteriores. Citan además la publicación de la imagen como retrato de León Ortiz de Rozas en 1935.[8] El MHN mantiene abierto el enigma y ha colocado ambos nombres en su reciente catalogación de la pieza.[9]

Eduardo Schiaffino, en su libro La pintura y la escultura en la Argentina, dedicó a Mansilla un apartado por demás interesante. Destacaba su participación en el Ateneo, donde se había forjado una alianza de pintores y escultores con el muy influyente mundo de las letras, que resultaría decisiva para la causa de las “bellas artes”. Junto al comentario aparece en el libro una fotografía del escritor ya entrado en años, muy elegante con boina y un fino bastón en las manos, tomada por el estudio Globus Atelier de Berlín (figura VIII.1).

Es el único retrato fotográfico en ese libro que —previsiblemente— reproduce en sus páginas una considerable cantidad de dibujos, pinturas y esculturas. Merece citarse un fragmento in extenso:

En Lucio V. Mansilla, la naturaleza y la cuna, derramaron sus dones a porfía. Hijo predilecto de Misia Agustina, la mujer más linda de su tiempo, al decir de unitarios y federales —la única vez que se pusieron de acuerdo (Véase Amalia, de Mármol)—, unía la hermosura corporal, a la gracia verbal, a la distinción intelectual. Mimado por unos y por otros, tuvo veleidades narcisistas, forzando a veces la nota personal decorativa.

Hay un fastuoso retrato de César Borgia (El Príncipe de Maquiavelo), pintado por el Bronzino, que arroja viva luz sobre los modos de vestir de Lucio V. Mansilla. César Borgia lleva una amplia boina emplumada, de terciopelo carmesí, plantada de soslayo como

una aureola, dejando ver un tercio del cráneo; un jubón ricamente ornamentado, capa terciada sobre el hombro izquierdo. En su Excursión a los indios Ranqueles, Mansilla usa capa colorada; en el Paraguay, capa blanca; en su casa, con el pijama rojo, que lleva también a bordo, en viaje a Europa, usa la misma boina encarnada de César Borgia. En la calle, la galera terciada, a menudo gris.[10]

Esta curiosa asociación de imágenes realizada por el erudito Schiaffino, elegida para acompañar la semblanza de su camarada del Ateneo, resulta un excelente punto de partida para reflexionar sobre la figuración pública de Mansilla y sus conflictos. La suya fue una imagen distinguida y claramente distinguible, que él mismo parece haber cuidado hasta en sus mínimos detalles y que aparece tematizada una y otra vez en sus propios textos. Solo a modo de ejemplo, puede citarse la descripción del efecto de su "famosa" capa roja traída de París, que lo diferenciaba con claridad del resto de sus tropas y que terminó ofreciendo al cacique Epumer en su Excursión a los indios ranqueles, o las frecuentes alusiones a la mítica belleza de su madre, de la cual él mismo resultaba un "vivo retrato" en Mis memorias, o la explicación de "Mi apostura, mi continente, mi esplendor juvenil" en la cita que hemos elegido como epígrafe.

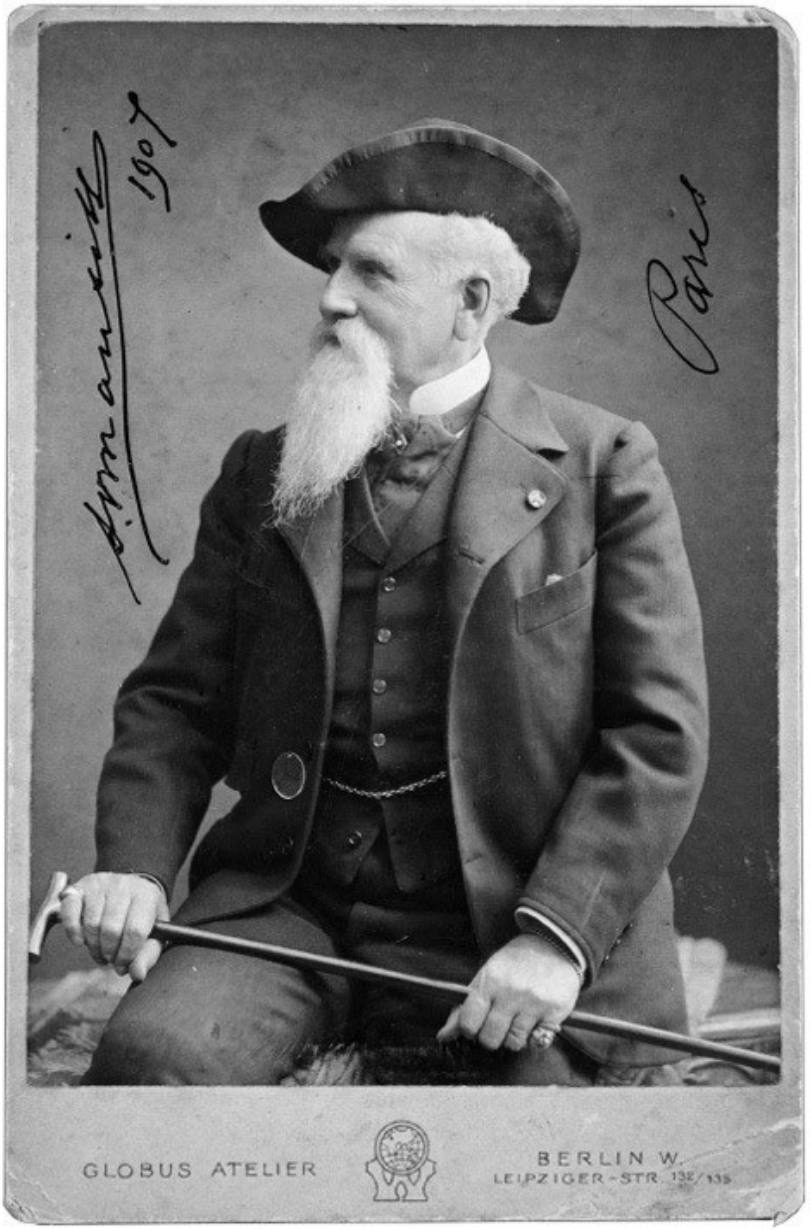


FIGURA VIII.1. Globus Atelier, Lucio V. Mansilla (1907), copia firmada en París de una foto realizada también en Globus Atelier, Berlín, en 1904, Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

El retrato de César Borgia que describe Schiaffino (que alguna vez fue atribuido a Rafael) presenta una semejanza muy notable con otra fotografía de Mansilla en formato carte de visite, la más temprana que conocemos, tomada por Federico Artigue antes de partir aquel a la guerra del Paraguay (figura VIII.2).[11] Tal vez Schiaffino tenía en mente (o frente a sus ojos) esa fotografía al momento de escribir aquellas líneas, y su mirada de pintor, muy bien entrenada en la historia del arte, evocó ese cuadro, que no es la imagen más difundida de César Borgia, pero al cual Paul Verlaine había celebrado en uno de sus Poemas saturnianos en 1866 ("César Borgia. Retrato"). También es posible que el mismo Mansilla conociera la imagen, a partir de Verlaine o por haber sido reproducida en alguna edición de El príncipe, de Maquiavelo, y la comparación haya sido fruto de conversaciones entre ambos. Sea como fuere, esta se nos aparece no solo acertada, sino también intencionada. Resumía un estilo en el arreglo personal de aquel hombre que tuvo algo de condottiero desafiante en su juventud y mucho de dandy cultivado y vanidoso a lo largo de su vida.

FIGURA VIII.2. Federico Artigue, Lucio V. Mansilla (ca. 1868),

fotografía.

La enumeración de atuendos extravagantes que hace Schiaffino a continuación se corresponde con todas y cada una de las fotografías más difundidas del autor de las Causeries de los jueves. Se fotografió en los principales estudios de Buenos Aires (Artigue, Christiano Junior, Witcomb) en París y en Berlín. Posó vestido con capas, turbantes, boinas y galera. Hasta se prestó en 1903 a una serie de trucos fotográficos que en un juego de espejos multiplicaba su imagen como en una tertulia consigo mismo, tal vez una transposición literal de Entre-Nos, su famosa columna semanal (figura VIII.3).[12]

Aun cuando Mansilla tuvo una relevante actuación en el Ateneo fundado en Buenos Aires en 1893, un ámbito de gran interacción entre poetas, intelectuales y pintores, no se hizo retratar al óleo, o al menos no hay ningún indicio de ello. Hacerse retratar al óleo era un signo de distinción que revelaba no solo un alto poder adquisitivo por parte del retratado, sino también —y sobre todo en el caso de los escritores del Ateneo— un indicio de pertenencia a una cierta comunidad estética, una conjunción de intereses entre el artista y el comitente, que resultaría en retratos tan interesantes y significativos como el de Sixto Quesada por Eduardo Sívori, el del poeta Gervasio Méndez por Graciano Mendilaharzu o el dibujo a pluma de Rubén Darío por Eduardo Schiaffino que ilustró la tapa de la primera edición de Los raros, por citar solo algunos de los numerosos retratos de escritores que realizaron los pintores argentinos de la Generación del 80.[13]

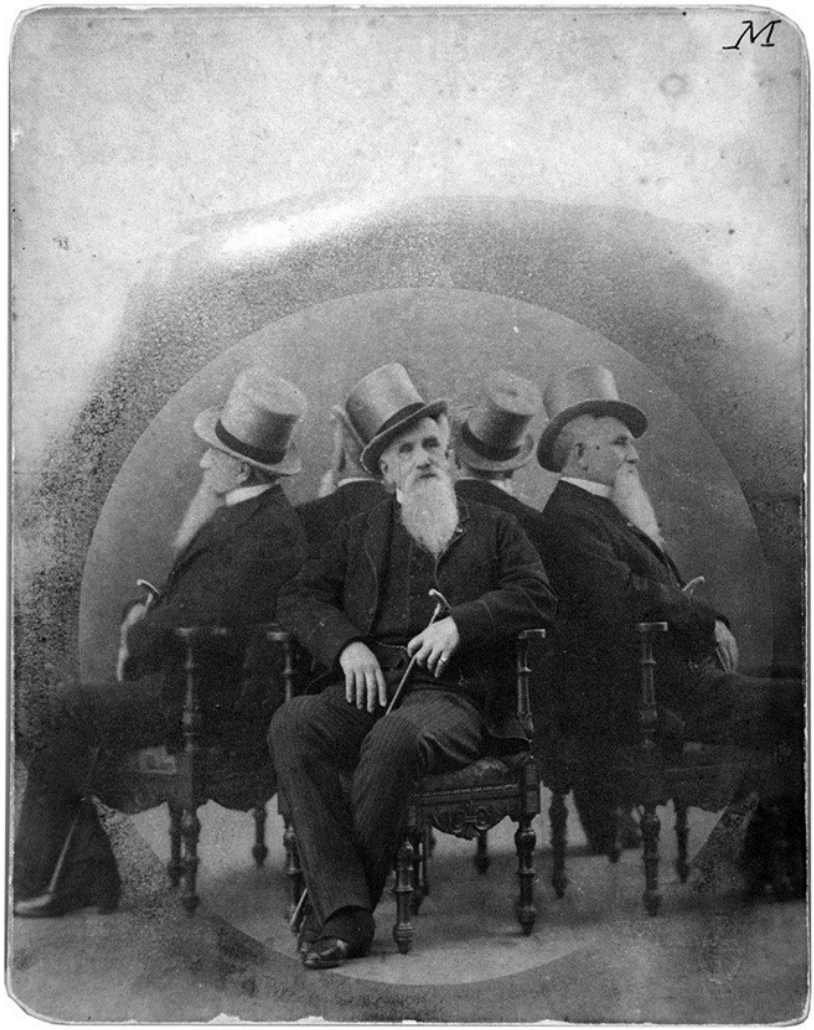


FIGURA VIII.3. Alejandro Witcomb, Lucio V. Mansilla frente al espejo (28 de noviembre de 1903), fotografía, Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

Pero, aun fuera de ese círculo, la práctica de hacerse retratar al óleo conservaba plena vigencia entre los miembros de las élites cultas y adineradas de Buenos Aires. Prueba de ello es no solo la gran

cantidad de retratos que se exhibieron en los salones del Ateneo, sino también la repetida queja de los artistas por tener que dedicarse casi exclusivamente a ellos. En su crítica al Salón de 1895, Rubén Darío respondía a esa queja citando a Charles Blanc: "Si las obras de arte deben ser medidas según la cantidad de espíritu que esas obras exigen, la perfección del retrato es la última palabra de la pintura".[14]

¿Por qué un hombre vanidoso que cultivó tanto la belleza y la distinción de su apariencia, alguien —por otra parte— tan vinculado con el medio artístico de Buenos Aires como era Mansilla, no se hizo retratar nunca por alguno de sus amigos pintores?

Tal vez la pregunta parezca ociosa, pero todas las hipótesis que se me ocurren en respuesta resultan interesantes no solo respecto del personaje Mansilla, sino también respecto de los usos de la imagen (y en particular del retrato) en el último cuarto del siglo XIX en nuestro país.

Primera hipótesis: Lucio V. Mansilla no solo se sabía hermoso y elegante, sino que incluso tenía tal confianza en el impacto de su presencia que decidió no confiar en el mayor o menor talento de un artista para producir sus representaciones visuales. Confió, en cambio, en la fidelidad (indiscutible) y el efecto de presencia que producía la luz impresionando la placa fotográfica para exhibir su estudiada apariencia. La fotografía, además, como hemos dicho, multiplicaba fácilmente esa imagen en sus publicaciones y en cartes de visite.

Segunda hipótesis: la modernidad del dispositivo fotográfico le aseguraba la difusión de una imagen de sí mismo radicalmente diferente de las de sus predecesores. En particular, de la de su tío Juan Manuel de Rosas, cuya apariencia física trascendió como de extraordinaria belleza y no parece haber posado jamás para daguerrotipista o fotógrafo alguno hasta el fin de sus días, o al menos no permitió que ninguna imagen suya tomada por medios mecánicos fuera conocida o divulgada. Ya hemos mencionado los numerosos estudios acerca de la cultura visual del régimen rosista, en la que su efigie tuvo una amplísima circulación, así como un estricto control de los retratos pintados, dibujados, litografiados y reproducidos sobre todo tipo de soportes (desde hojas sueltas hasta

guantes de cabritilla, fondos de galeras, tazas de té, etc.). En su reciente estudio sobre esta cuestión, Carlos Vertanessian cita un significativo fragmento de la biografía literaria de Rosas escrita por Mansilla en 1898, en el que describe la apariencia de su tío: "Mi tío apareció: era un hombre alto, rubio, blanco, semipálido, combinación de sangre y de bilis, un cuasi adiposo napoleónico, de gran talla […]; de cejas no muy guarnecidas, de movilidad difícil, de mirada fuerte, templada por el azul de una pupila casi perdida por lo tenue del matiz...".[15]

Digamos finalmente que, para el pensamiento cientificista que aparece aquí y allá en los escritos de Mansilla, la belleza personal no aparenta ser un dato menor. A propósito del aspecto de otro hombre, Campillo, escribió la siguiente reflexión:

Se ha preguntado alguna vez, si existe un acuerdo, una armonía sensible, entre la belleza moral y la belleza física, e igualmente si hay un desacuerdo, una desarmonía sensible y proporcional entre la belleza moral y la deformidad física, entre la deformidad moral y la belleza física. Alguien piensa que millones de voces, en la naturaleza responden afirmativamente a la pregunta.[16]

Lo que sigue no deja lugar a confusión: Mansilla adhería a esos "millones de voces". Conviene recordar, en este sentido, los usos que la fotografía tuvo tempranamente a los efectos de clasificar, identificar y caracterizar los rasgos de "criminales natos" por su aspecto, como auxiliar inestimable de la criminología y antropología positivistas a partir de las clasificaciones lombrosianas.[17] Como contrapartida, Mansilla parece haber hecho uso de la fotografía como prueba irrefutable de su propia belleza, física y también moral.

Tercera hipótesis: un elemento clave en la construcción de una figura del dandy, sobre todo en Argentina de las últimas décadas del siglo XIX, fue, sin lugar a dudas, la habilidad para eludir el ridículo. Algo en la actitud, en las decisiones, estudiadas casi siempre con frío cálculo, respecto de una apariencia que se

distanciaba de los modelos aceptados, una valentía puesta en la apariencia personal tanto como en actitudes y gestos políticos también distanciados de pasiones contrapuestas, guiaron casi siempre a Lucio V. Mansilla. Su Excursión a los indios ranqueles (publicada por primera vez en 1870) así lo consagraba, distante del racismo imperante en términos de civilización o barbarie, mostrándose como un hábil y muy experimentado viajero acostumbrado a encontrar en su camino las realidades más lejanas sin prejuicios ni temores. Así, pudo regalar su célebre capa roja al cacique y vestir el poncho que él le obsequiara, pudo condolerse de las cautivas y ser padrino de niños mestizos, mostrarse, en fin, como un viajero cosmopolita que —sin alardes— con una prosa ligera de crónica de viajes ponía en entredicho con mucha elegancia las bases mismas de un proyecto civilizador que excluía a los pueblos originarios y sus formas de vida tanto como a los gauchos.

Publicado por entregas ese mismo año en La Tribuna de los hermanos Varela, el primer tomo de Una excursión a los indios ranqueles apareció ilustrado con dos retratos: el del autor al comienzo y el de un "tipo de mujer ranquelina" casi al final.[18] Ese retrato, bastante plano e inexpresivo, lo presentaba en su rol de coronel, con su gorra militar terciada y envuelto en alguna de las capas que había hecho famosas en su crónica (figura VIII.4). Fue realizado por el tallista y grabador español Lázaro Almada y, según Bonifacio del Carril, fue copiado de una fotografía tomada durante la guerra del Paraguay, cuando se hallaba al mando del batallón 12 de línea.[19] Es el primero y casi el único que conocemos realizado por un dibujante, en un momento en que crecía y se fortalecía su imagen pública como escritor y político.[20]

Como observa Roberto Müller, en esos años comenzó a difundirse la inclusión de retratos litográficos en los libros editados en Buenos Aires, y en ese menester se destacaron algunos artistas, como los franceses Enrique Meyer y Enrique Stein, quienes también tuvieron una muy notoria presencia como caricaturistas y directores de publicaciones como El Mosquito y El Correo del Domingo. También la tuvieron los dibujantes y caricaturistas españoles que llegaron en la década de 1880, como Eduardo Sojo y José María Cao, quienes, como veremos a continuación, también llegaron a ser inmensamente influyentes en la cultura visual del fin de siglo, con

publicaciones como Don Quijote y, luego, Caras y Caretas.[21]

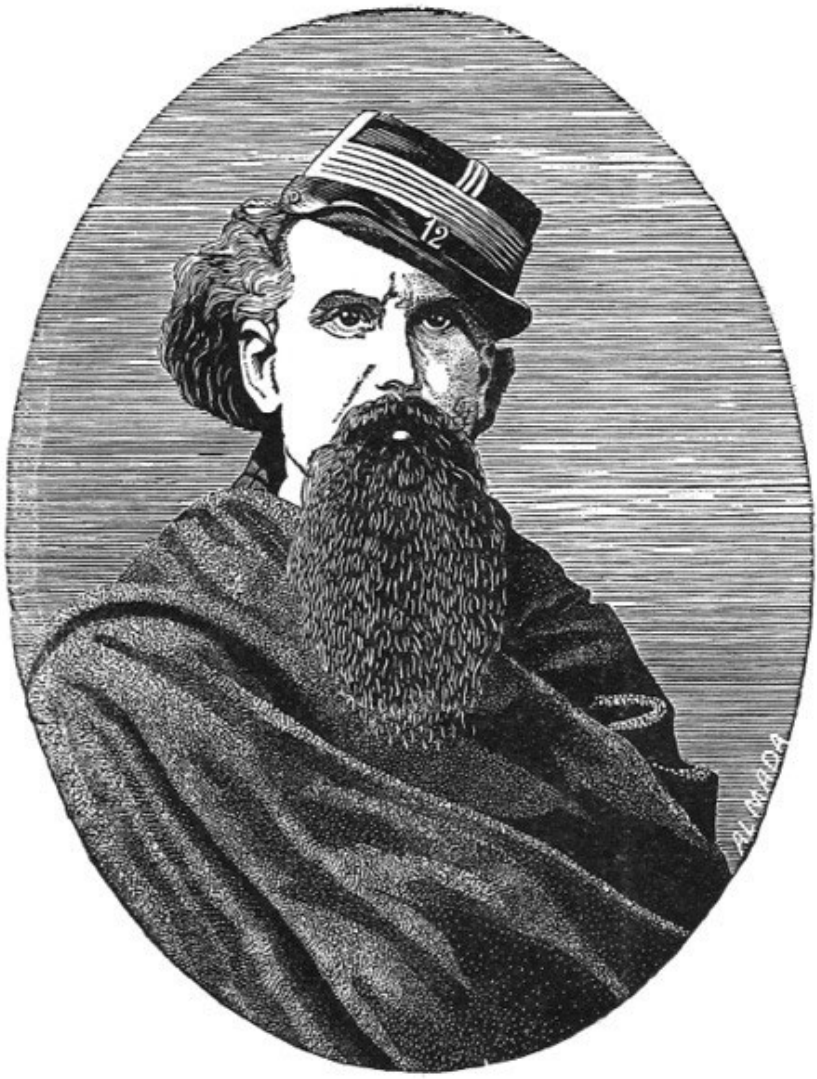


FIGURA VIII.4. Lázaro Almada, El coronel Mansilla, publicado en Lucio V. Mansilla, Una escursion a los indios ranqueles, op. cit.

Con esos dibujantes españoles protagonizó Mansilla un conflicto en 1887, que no solo lo enfrentó con la inmensa colectividad de inmigrantes españoles de Buenos Aires, sino también —horror— lo puso en ridículo.

La llegada de Eduardo Sojo en 1883 y la trayectoria del semanario que fundó al año siguiente, Don Quijote, introdujeron un cambio importante para la ciudad en las relaciones entre el arte y la política. Muy pronto, Sojo, quien firmaba sus caricaturas con el seudónimo Demócrito (el filósofo que ríe), se convirtió en el más influyente y controvertido caricaturista político de la ciudad.[22]

Los dibujantes y artistas españoles que llegaron a Buenos Aires luego de 1880 desembarcaban en un medio atravesado por prejuicios hacia los inmigrantes peninsulares (despectivamente llamados "gallegos"), entre los cuales, se sospechaba, también arribaban las semillas del anarquismo y el sindicalismo obrero. Algunos de ellos, como Eduardo Sojo o Carlos Malagarriga, entre otros, venían en efecto dejando atrás una frondosa trayectoria como caricaturistas y periodistas republicanos y anticlericales radicales, que habían sufrido cárcel en numerosas ocasiones por sus publicaciones.[23]

Sin embargo, en su origen Don Quijote fue —en el recuerdo de uno de sus fundadores, Fray Mocho (seudónimo de Eduardo S. Álvarez) — un emprendimiento comercial: "Un semanario de caricaturas que no se embanderaría en política", financiado por un diputado cuyo nombre no reveló, quien le presentó al dibujante Sojo.[24] Fray Mocho firmó como director de la publicación con el seudónimo "Carlos Palma", y "Demócrito" figuró en los primeros seis números como "dibujante".[25] A partir del número 7 (28 de septiembre de 1884), optaron por consignar en tapa "Redacción anónima", y poco después cambió la imagen que identificaba a Don Quijote: desaparecieron de la viñeta los políticos asediados y quedaron solo los protagonistas, en diálogo jocoso: Don Quijote y Sancho, los dibujantes. Resulta evidente que a esa altura ellos guiaban el destino de la publicación hacia una creciente radicalización.[26] El conflicto entre Sojo y Mansilla decidió a Fray Mocho (por entonces comisario de pesquisas de la Policía, que en ese mismo año publicó

su Galería de ladrones) a desvincularse definitivamente de la revista.[27]

En los años finales del siglo, los artistas españoles lograron formar una comunidad sólida y muy exitosa, y algunos de aquellos caricaturistas reclamaban no solo "la superioridad del que ríe" (en términos baudelerianos), sino también la del dibujante como artista crítico respecto del escritor. Además de llevar adelante la revista que desafió a todo el espectro político de Buenos Aires, demandaron el reconocimiento de su arte entre las "bellas artes", integrando las filas de "La Colmena Artística", que organizó en 1896 un salón humorístico emulando burlonamente los del Ateneo.[28]

Sojo fue un provocador, libró y ganó muchas batallas con la policía tanto en Buenos Aires como en Montevideo (donde se distribuía su revista y llegó a publicar otra especialmente dedicada a la política uruguaya). La justicia en general falló a su favor, pero el episodio que le dio mayor fama y lo catapultó a la primera plana de todos los diarios de ambas ciudades fue su conflicto con el entonces diputado Lucio V. Mansilla.

El 4 de septiembre de 1887, Demócrito firmó una gran caricatura en la que la república aparecía aplastada por una prensa manejada por el presidente, el vicepresidente y varios diputados oficialistas (representados como carneros), que la hacían vomitar monedas de oro. Una imagen que no difería gran cosa del tenor habitual de la revista. Pero uno de los carneros llevaba un pequeño cartel que decía "El carnero Mansilla" (lámina 40).

Al día siguiente en el parlamento, Mansilla se dejó llevar por la furia. Pronunció un discurso lleno de insultos y agravios despectivos y humillantes no solo hacia Sojo, sino también a la colectividad española en su conjunto, aludiendo a su condición de "galleguito insignificante", descendiente de esos mismos godos "que ahorcábamos en los días de la independencia". Instigada por la vehemencia del discurso, y en un acto claramente inconstitucional, la cámara legislativa se instituyó en juez y parte y decidió condenar a Sojo a prisión hasta el fin del período parlamentario.

La reacción fue inmediata. Los grandes diarios, incluso La Nación, del cual Mansilla era colaborador permanente, manifestaron su

indignación y repudio al discurso y a la medida penal.[29] Otros medios, vinculados a la derecha tradicional y a la Iglesia, como El Censor o el Sud-América, no ahorraron insultos contra ese extranjero que se atrevía a publicar cada domingo las imágenes más irritantes.[30]

La colectividad española cerró filas tomando distancia del transgresor: El Correo Español, el diario más influyente de la colectividad en Buenos Aires, se pronunció con dureza contra el discurso de Mansilla, pero se cuidó también de poner distancia respecto de Sojo. Ellos —declaraban— no dudarían en apoyar el castigo al dibujante. Lo que no podían admitir era la generalización del insulto, es decir, que se los menospreciara como españoles.[31] La "cuestión Sojo" pasó a ser la cuestión de los "gallegos".

Dos semanas más tarde, habeas corpus mediante y ríos de tinta vertidos en los diarios y revistas de la ciudad, Sojo era liberado. "Argentinas —escribió al pie de una de las caricaturas sobre su prisión—, no lloréis por el galleguito, llorad por los dichos de Mansilla."[32]

Otro dibujante español, recién llegado a la ciudad, tomaba su lugar en la página central de Don Quijote como "Sancho Panza". Era José María Cao, quien más tarde firmaría habitualmente "Demócrito II".[33]

El conflicto Sojo-Mansilla fue trascendente y a menudo recordado como un hito en la lucha por la libertad de prensa en Argentina, tomó unas dimensiones que denuncian el espacio en disputa.[34] Sojo había traicionado las reglas de la hospitalidad. Es más: había traicionado lazos de amistad. Apenas un mes antes, Mansilla había aparecido en la revista caracterizado como un Quijote, en una clara actitud de simpatía hacia su figura. De hecho, la revista publicó, en medio del fragor del conflicto, una carta que Mansilla había dirigido a Sojo agradeciéndole ese gesto,[35] precisamente para denunciar que la andanada de insultos contra el "galleguito insignificante" en realidad era de despecho por una supuesta amistad traicionada.

Pero, más allá de la anécdota, el conflicto se planteó en términos de quién tiene derecho a reír de quién. Así, podemos pensar a Sojo,

más que como un feroz extranjero, crítico y censor de la política argentina (encaramado en la convicción de su propia superioridad de europeo republicano y revolucionario), como un constructor de identidades colectivas. Sus imágenes llegaron a tensar al máximo los términos de un conflicto entre dos grupos en disputa. Por un lado, aquellos ciudadanos —argentinos o no— críticos del "orden conservador", que veían en las caricaturas de Sojo sus propias ideas expresadas en metáforas ilustradas, y encontraron en ellas un lazo común (un sentimiento de superioridad del que ríe) que los unía y los enaltecía. Pero, por otro lado, brindó a los españoles de Buenos Aires un espacio de visibilidad para un conflicto subterráneo pero poderoso, que radicaba precisamente en el sentimiento de superioridad respecto de ellos que tenía la oligarquía criolla y que, por lo general, no se manifestaba públicamente. Era una risa velada. El también ingenioso Mansilla, quien había creído que podía utilizar al "galleguito" para reírse de sus adversarios políticos, al caer bajo la ferocidad de su burla expresó en público y en alta voz aquello que muchos murmuraban por lo bajo entre risas cómplices: los "galleguitos" no eran más que unos extranjeros ignorantes y bastante tontos, descendientes además de aquellos "godos" contra quienes se había hecho la revolución y ahora volvían huyendo de la miseria.

Sojo, Demócrito, Don Quijote, tensó al máximo la tolerancia para con un extranjero haciendo política y así llegó a ser el dibujante más famoso y más poderoso de la ciudad, como quedó en evidencia tres años más tarde, cuando tuvo un importantísimo rol en la revolución de 1890. Había ganado una batalla importante que lo había catapultado a la primera plana de todos los diarios. De allí en más, no dejó de recordar ese triunfo en uno solo de los números posteriores de su revista. Arriba, a la izquierda de la página de caricaturas, figuraba una frase manuscrita, a menudo con letra temblorosa, que decía: "Es permitido poner este número en las vidrieras y venderlo por las calles". La firma, siempre diferente, parodiaba el nombre de Mansilla: Lucio Mantequilla, Lucio V. Matraquilla, Lucio Manquilla, Mantilla, etcétera.

No podemos dejar de considerar este conflicto con los artistas españoles más influyentes en la prensa de Buenos Aires en relación con la renuencia de aquel dandy a dejar en manos de artista alguno

la representación visual de su figura. Sus retratos fotográficos, reproducidos por miles en revistas y periódicos con extraordinaria frecuencia, podrían pensarse como la consagración de Mansilla como artista y artífice de su propia imagen. Estudiando sus poses y atuendos, eligiendo los estudios fotográficos, las tomas y los recursos, negociando y controlando cada detalle de su figuración pública.

Una excursión a los indios ranqueles, sin embargo, tuvo otras ediciones ilustradas. En 1890, luego de ser premiado en París en 1875, una nueva edición profusamente ilustrada por el prestigioso artista José Bouchet incluyó una fotografía de Mansilla ya maduro. Pero, curiosamente, en 1928 una edición de J. L. Rosso en su colección La Cultura Popular incluyó un bello perfil de Mansilla envuelto en su capa, firmado por Demócrito (figura VIII.5).[36]

Sojo había muerto en Madrid en 1908, y Mansilla, en 1913. No sabemos cuándo hizo Sojo ese perfil, en el que mucho de idealización y nada de sarcasmo o burla puede percibirse. Tal vez el editor no tuvo intención de saldar aquel viejo conflicto, o tal vez sí… Mucho tiempo había pasado desde aquel enfrentamiento entre el escritor y el dibujante, pero podemos permitirnos ceder a la tentación de interpretar la publicación de este retrato como un homenaje póstumo a aquel dandy exhibiendo un indicio de la admiración y respeto que aquel “galleguito” burlón habría profesado hacia la prestigiosa figura de escritor de su antiguo contrincante, ya largamente consagrada en el tiempo.

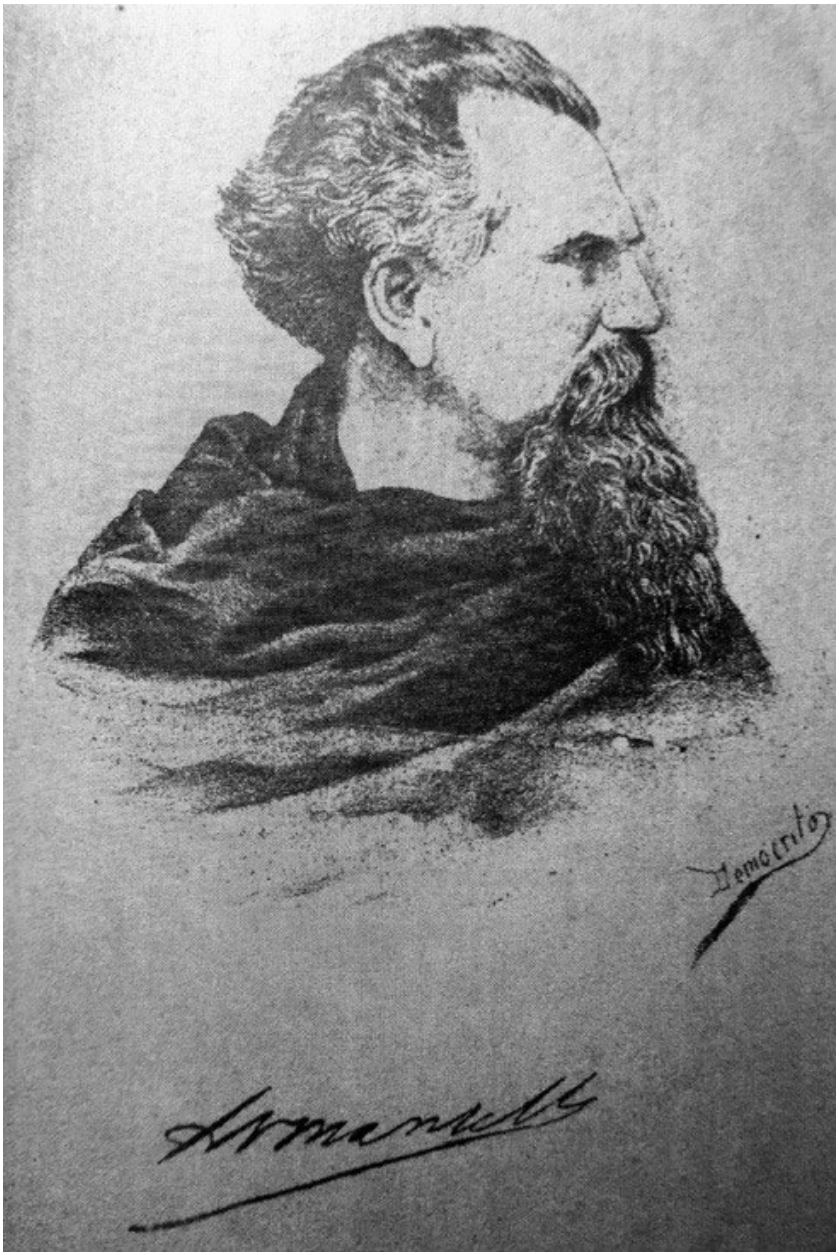


FIGURA VIII.5. Demócrito, Mansilla, publicado en Lucio V. Mansilla, Una excursión a los indios ranqueles, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos de L. J. Rosso, col. La Cultura Popular, 1928.

[1] Lucio V. Mansilla, “De cómo el hambre me hizo escritor” [1888], en Entre-Nos. Causeries del jueves I, Buenos Aires, Juan A. Alsina, 1889, p. 162.

[2] Véase Alan Pauls, “Prólogo”, en El gran libro del dandismo, Buenos Aires, Mardulce, 2013.

[3] Lucio V. Mansilla, Retratos y recuerdos [1894], Buenos Aires, Paradiso, 2005.

[4] Julio A. Roca, “Carta-Prólogo del Señor Teniente General D. Julio A. Roca. Buenos Aires, Setiembre de 1894”, en Lucio V. Mansilla, Retratos y recuerdos, op. cit., p. 10.

[5] Véase Adolfo Luis Ribera, “La pintura”, en Academia Nacional de Bellas Artes, Historia general del arte en la Argentina, Buenos Aires, 1984, t. III, pp. 168-175.

[6] En cambio, calificó de “fantasía de artista manco” al otro retrato de Agustina Rozas, que también estaba en su casa paterna (probablemente sea el óleo atribuido a Fernando García del Molino, MHN). Véase Lucio V. Mansilla, Mis memorias, Buenos Aires, EUDEBA, 1966, p. 92. Los dos cuadros se encuentran en acervo del MHN donados por Mónica T. de Mansilla en 1916.

[7] Ibid. La nota al pie transcribe un artículo completo escrito por Mansilla a propósito de este hallazgo, que lo invita a largas reflexiones acerca de quién podría haber sido de no haberse frustrado aquella historia. Abarca siete páginas: pp. 38-45, y así termina: “Y esa joven, ¿por qué no se casó con el ingeniero Pellegrini (que no regresó), sino con el general Mansilla, progenitor del que esto escribe? La susodicha carta no lo dice”.

[8] Luis Príamo et al., Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas. 1843-1870, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 1995.

[9] Véase el catálogo Miniaturas / Daguerrotipos / Muebles de guardar: contadores y escribanías, Buenos Aires, Mecenazgo, Museo Histórico Nacional y Asociación Apoyo al Museo Histórico Nacional,

2019, p. 120. Sin embargo, el MHN aún no cambió su atribución en su catálogo en línea, y si se buscan imágenes de Lucio V. Mansilla en Google, esta es la primera que aparece.

[10] Eduardo Schiaffino, La pintura y la escultura en la Argentina, Buenos Aires, edición del autor, 1933, pp. 313 y 314.

[11] El retrato atribuido a César Borgia por Rafael se encuentra disponible en línea: <https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Cesare_Borgia_(%3F)_Galeria_Borghese.jpg>.

[12] Al respecto, véase también Sylvia Molloy, "Imagen de Mansilla", en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comps.), La Argentina del ochenta al centenario, Buenos Aires, Sudamericana, 1980, pp. 741-759.

[13] Eduardo Sívori, Retrato de Sixto Quesada (1890), óleo sobre tela, 55 x 46 centímetros, colección particular; Graciano Mendilaharzu, Retrato de Gervasio Méndez (ca. 1894), óleo sobre tabla, 27 x 36 centímetros, Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires, y Eduardo Schiaffino, diseño de tapa de la primera edición de Los raros, Buenos Aires, 1896. Las tres obras pueden verse en el catálogo de la exposición Primeros modernos en Buenos Aires, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007, pp. 19, 64 y 65.

[14] La Prensa, Buenos Aires, 22 de octubre de 1895.

[15] Lucio V. Mansilla, Rozas. Ensayo histórico-psicológico, París, Garnier, 1898, cit. en Carlos Vertanessian, op. cit., pp. 23 y 24.

[16] Lucio V. Mansilla, "Campillo", en Retratos y recuerdos, op. cit., p. 62.

[17] Véase Marta Penhos, "Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX", en AAVV, Arte y antropología en la Argentina, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 2005.

[18] Lucio V. Mansilla, Una escursion a los indios ranqueles, Buenos

Aires, Imprenta, Litografía y Fundición de Tipos, 1870, disponible en línea: <wikimedia.org>.

[19] Lázaro Almada se había destacado como escultor de lápidas funerarias y había sido editor, en tiempos de Rosas, del Diario de la Tarde. La primera edición de 1870 completa incluía además cinco retratos de indios realizados también por Almada a partir de fotografías. Un muy bien documentado análisis de las ilustraciones de las sucesivas ediciones de Una excursión a los indios ranqueles de Mansilla ha realizado Amanda Salvioni, El silencio de las imágenes. Texto e ilustración en la narrativa hispanoamericana del siglo XIX, Murcia, Universidad de Murcia, 2020, pp. 121-141.

[20] Roberto D. Müller, "Rostros en los libros. El retrato en las ediciones argentinas del siglo XIX", en Separata del Boletín de la Biblioteca del Jockey Club, año XV, núm. 56, enero-junio de 1987, pp. 46 y 58.

[21] Roberto D. Müller, "Rostros en los libros", op. cit., pp. 45-51, Retrato de Rafael Calvo por Eduardo Sojo (1883) y Retrato de Cominges por José María Cao (1892).

[22] Véase Laura Malosetti Costa, "Los 'gallegos', el arte y el poder de la risa", en Sagrario Aznar y Diana Wechsler (coords.), La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950), Buenos Aires, Paidós, 2005. También, Mara Burkart, "La prensa de humor político en Argentina, de El Mosquito a Tía Vicenta", en Question/Cuestión, vol. 1, núm. 15, 2007, julio-septiembre de 2007, disponible en línea: <perio.unlp.edu.ar>.

[23] Sobre la trayectoria de Sojo en España antes de su llegada a Buenos Aires, véase Antonio Laguna Platero, Francesc-Andreu Martínez Gallego y Luis Sujatovich, "Eduardo Sojo: el artífice del periodismo satírico en España y Argentina", en Historia y Comunicación Social, vol. 21, núm. 2, 2016, pp. 433-461.

[24] Fray Mocho (José S. Álvarez), "Cómo nació 'El Quijote'", en Obras completas. Perfil de luces para Fray Mocho, pról. y notas por F. J. Solero, Buenos Aires, Schapire, 1954, pp. 140-143.

[25] Don Quijote, año 1, núm. 1, Buenos Aires, 16 de agosto de 1884, p. 1, disponible en línea: <ravignanidigital.com.ar>.

[26] Don Quijote, año 1, núm. 23, Buenos Aires, 18 de enero de 1885. En ese número no solo cambió la viñeta de tapa, sino que además hubo un largo artículo en la portada explicando que Don Quijote se mantenía al margen de los embanderamientos políticos y aludiendo a la condición de extranjero de su responsable. En la página central aparecía una caricatura de Mansilla en prisión, "porque se metió a 'Quijote' disfrazado de 'Gil Blas'", en una demostración de simpatía en su enfrentamiento con el presidente Roca.

[27] Fray Mocho se atribuyó la conducción política de la revista y la introducción de Sojo en el conocimiento de las cuestiones locales, "cuando de repente ¡zas! Aparece una caricatura fastidiando a un amigo mío, hombre de política". Él había escrito un artículo conciliador, pero… "¡se olvidaron de publicarlo, echándomelo al carnero!". Esto decidió su alejamiento definitivo de Sojo. "Cómo nació 'El Quijote'", en Don Quijote, año 1, núm. 23, Buenos Aires, 18 de enero de 1885, pp. 142 y 143.

[28] Véase Laura Malosetti Costa, Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX, 2ª ed., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2021, pp. 439-445.

[29] Véanse, por ejemplo, La Nación, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1887; Sud-América, 6 y 10 de septiembre de 1887; El Censor, 13, 15, 16, 21 y 23 de septiembre de 1887.

[30] Véase, por ejemplo, "La Caricatura. Privilegios parlamentarios", en Sud-América, 6 de septiembre de 1887, p. 1, cc. 2 y 3: "Toda esta runfla de aventureros, en cuanto llegan al país se creen con derecho a insultar a lo que es digno de respeto".

[31] Véase El Correo Español, 6 de septiembre de 1887, p. 1, c. 3; 7 de septiembre de 1887, p. 1, c. 1 (nota editorial), y 8 de septiembre de 1887, p. 1, c. 2.

[32] Don Quijote, año IV, núm. 6, Buenos Aires, 25 de septiembre de 1887.

[33] Don Quijote, año IV, núm. 4, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1887.

[34] El dictamen del "caso Sojo" se encuentra disponible en línea: <www.biblioteca.jus.gov.ar>.

[35] Don Quijote, año IV, núm. 5, Buenos Aires, 18 de septiembre de 1887, p. 1. Allí Mansilla le aclaraba un "error" cometido por Sojo con su apellido, que había escrito, en un probablemente intencionado juego de palabras, "Mancilla" (mancha).

[36] Amanda Salvioni, op. cit., pp. 142-183, ilustración 55, p. 161.

IX

Íconos del siglo XX: Evita y el Che

Hoy su cara está en todas las remeras

es un muerto que no para de nacer.

BERSUIT VERGARABAT, “Murguita del Sur” (1998)[1]

ESTE LIBRO ESTÁ DEDICADO al origen, el impacto público, la persistencia en la memoria de algunos retratos del siglo XIX latinoamericano que se volvieron icónicos y —en algunos casos— el rostro mismo de las naciones. Analiza el momento en que la invención de la fotografía desafió las reglas del género sin llegar a desplazar la pregnancia de las grandes pinturas al óleo. Pero no quisiera cerrarlo sin algunas reflexiones finales acerca de ciertas continuidades y decisivas novedades que se desplegaron a lo largo del siglo XX y las primeras dos décadas del siglo XXI alrededor de estas cuestiones.

La devoción popular, la censura y los actos de iconoclasia que sufrieron algunos retratos icónicos del siglo XX y XXI sería el asunto de otro libro, con una complejidad vinculada, por un lado, a las novedades técnicas: la creciente presencia de la fotografía en la prensa y sus usos políticos, pero sobre todo el surgimiento de nuevos medios audiovisuales en constante ampliación de su velocidad y alcances. La circulación instantánea y las posibilidades de manipulación de las imágenes que habilitó la tecnología digital han impreso nuevos ritmos y transformaciones en las culturas de masas cada vez más interconectadas.

Por otro lado, el vertiginoso cambio en la magnitud y los alcances de las guerras, la invención de armas de destrucción masiva que

pusieron a la humanidad ante la posibilidad de matar a distancia e incluso de extinguirse necesariamente transformaron las expectativas y los lugares posibles para la retórica formal de los gestos heroicos consagrados por la tradición. Surgió otra clase de liderazgos políticos y militares que se difundieron en imágenes cuya circulación, ascenso y caída parecen más veloces que nunca. Las conquistas y los nuevos lugares que hemos logrado las mujeres en buena parte de las sociedades humanas gracias a las luchas feministas desde principios del siglo XX también generaron nuevas líderes, mártires y heroínas, algunas de cuyas imágenes se volvieron icónicas.

Aun cuando persiste en el imaginario de nuestras naciones latinoamericanas la figura del héroe militar decimonónico como imagen fundante, a lo largo del siglo XX se forjaron nuevas identidades colectivas que trascendieron esas fronteras para volverse referentes de alcance mundial y que se identifican rápidamente en un retrato. De modo que estas breves reflexiones finales están dedicadas a dos figuras icónicas que han saltado de América Latina a la esfera mundial y se han vuelto objeto de innumerables artículos periodísticos, indagaciones históricas, ensayos críticos y académicos, tesis doctorales, novelas, películas, reapropiaciones en obras de arte contemporáneo, exposiciones y manifestaciones populares: Eva Perón y Ernesto “Che” Guevara. La deriva de sus imágenes sugiere la continuidad de algunas cuestiones que hemos visto surgir en la retratística de los héroes en el siglo XIX, así como los cambios que hemos señalado.

Como se ha procurado mostrar en la fortuna crítica de los retratos decimonónicos, su deriva es inescindible de la significación de los personajes representados, las ideas que esas imágenes pusieron en juego, los ideales que encarnaron en distintos momentos, sus usos políticos. Los retratos de Evita y el Che se enmarcan en la emergencia del peronismo en Argentina desde los años cuarenta y la del movimiento juvenil que a partir del triunfo de la Revolución Cubana en 1959 hizo eclosión en 1968. Pero trascendieron esos momentos históricos, se sostuvieron pese a las persecuciones y prohibiciones de que fueron objeto y se volvieron símbolos de más vasto alcance. Este capítulo, más que entrar de lleno en estas cuestiones, propone observar que en la prevalencia de algunos

retratos sobre otros en el tiempo es posible advertir —pese a todo— una continuidad en los modos de percepción, de identificación de los rostros, de relaciones entre fotografía, dibujo y pintura, de poder de impacto y persistencia en la memoria.

EVITA

Ante todo, una cuestión de género: la figura de Eva Duarte de Perón (Los Toldos [o Junín], 1919-Buenos Aires, 1952) plantea —magnificada por la violencia con que fue atacada— la vigencia de algo que señalábamos en relación con los liderazgos en las guerras de la independencia. La figura de una mujer como heroína, símbolo de una nación, de un movimiento político, de un proceso revolucionario es aún difícil de hallar. Una mujer en las más altas posiciones de liderazgo y poder resulta aún incómodo y hasta intolerable para amplios sectores de la opinión pública mundial. Sin embargo, la fascinación que despertó Evita persiste y tal vez aún no conocemos sus alcances.

Nacida en un ámbito rural y víctima ella misma de las discriminaciones de género y clase impuestas por las leyes patriarcales a su familia de origen, Evita fue una activa y poderosa luchadora por los derechos de los sectores más perjudicados por las desigualdades sociales, sobre todo los niños y las mujeres: promovió su derecho al voto, a la educación, al trabajo remunerado, a la vivienda.[2] Pero, además, con sus ideas y sobre todo con su figura y su ejemplo defendió el derecho de las mujeres pobres a la belleza y al goce, a la felicidad y los placeres que aparecían reservados —en las revistas ilustradas y la industria cinematográfica, de amplísima circulación por entonces— solo a las mujeres de clase alta. Por eso es tan fascinante la figura de Eva y en particular su modo de vestir y sus decisiones en cuanto a la manera de presentarse y ser representada. Muchas aproximaciones incluso desde el ámbito académico le han atribuido un carácter de "muñeca" manipulada por Juan Domingo Perón y utilizada como instrumento de propaganda por la poderosa Subsecretaría de Información y Prensa que dirigió Raúl Apold entre 1949 y 1955. Sin embargo sobran evidencias de que ella cuidó hasta el más mínimo detalle de su apariencia como un aspecto esencial —y coherente— de su propio pensamiento político.

Evita fue muy fotografiada en esos años, en Argentina y en su gira europea y americana de 1950. Algunas grandes revistas ilustradas, como Life, Times o Paris Match, publicaron dossiers especiales dedicados a su figura.[3] Sin embargo, su imagen icónica es un retrato al óleo, tal vez el último de los que fueron pintados por el artista franco-argentino Numa Ayrinhac (Aveyron, 1881-Buenos Aires, 1951), que fueron retratos de Estado y también objeto de devoción popular casi religiosa, y en muy poco tiempo pasaron a ser destruidos y atacados en un gigantesco acto de iconoclasia. Aun así, tras prohibiciones, castigos simbólicos y destrucciones masivas, ese retrato de Evita persiste en la memoria con una fuerza arrolladora, no solo en Argentina (lámina 41). Ilustró la portada de La razón de mi vida en 1951 y prevaleció, sin duda, por sobre todas sus otras imágenes. Esto podría atribuirse —como lo hicieron sus detractores — a que ilustró la tapa del libro que, con una tirada inicial de trescientos mil ejemplares, fue reeditado muchas veces y declarado de lectura obligatoria en las escuelas públicas argentinas poco antes de la temprana muerte de Eva a los 33 años, el 26 de julio de 1952. A partir del golpe de Estado de Pedro Eugenio Aramburu contra el gobierno de Juan Domingo Perón tres años más tarde, la posesión de ese libro o alguna versión de ese retrato fue declarado un delito —entre muchas otras actividades e imágenes simbólicas del peronismo depuesto—, y el hecho mismo de conservarlo implicó graves peligros, entre ellos, multas y encarcelamiento.[4] Sin embargo, o tal vez gracias a semejante persecución, esa imagen de Evita sostuvo la devoción por su memoria con mayor fuerza que el odio con que se intentó borrarla.

No conocemos el original de ese retrato, destruido —o al menos desaparecido— en 1955.

Otro de aquellos cuadros que realizó Ayrinhac: el retrato oficial de cuerpo entero de Juan Domingo Perón y Eva Duarte como primera dama en 1948, ambos vestidos de gala y sonrientes, fue recuperado en los depósitos del Museo de la Casa Rosada por su conservador Juan José Ganduglia y restaurado en el taller de conservación patrimonial del Ministerio de Economía de la Nación (lámina 42). En el informe de restauración, puede verse cómo fueron agredidos los ojos y el cuello de Eva en esa gran pintura al óleo que se salvó de la destrucción masiva de las imágenes peronistas tras el golpe de

Estado de 1955. Hoy se encuentra restaurado en el Museo del Bicentenario.[5]

Ese retrato oficial de la pareja presidencial representó una gran novedad respecto de la tradición iniciada en el siglo XIX: el presidente aparecía por primera vez con una amplia sonrisa y acompañado de la primera dama. Bella y enjoyada, su deslumbrante vestido de alta costura ocupa buena parte de la composición del cuadro. Nos recuerda la observación de Tamar Garb respecto de la transformación que se produjo en la sociedad burguesa del siglo XIX en el modo de vestir —y de exhibir su riqueza— de los hombres poderosos: uniformados en sus trajes negros, fueron sus esposas o acompañantes con sus joyas, sus vestidos elegantes, sus zapatos las portadoras de los signos visibles de su poder y riqueza.[6]

Evita había iniciado una carrera exitosa en el mundo del espectáculo cuando conoció a Perón. No fue él, por cierto, el primer presidente argentino que eligió una actriz como esposa (recordemos el escándalo que produjo en el patriciado argentino el casamiento de Marcelo T. de Alvear con la joven cantante portuguesa Regina Pacini en 1907), pero sí fue el primero en retratarse con ella. Tampoco fue Perón el único presidente retratado por Numa Ayrinhac: en la colección del Banco de la Nación Argentina (BNA), se conserva su retrato de Carlos Pellegrini, fundador de la institución durante su presidencia de la nación tras la crisis de 1890, firmado en 1941.[7] Hijo de una familia francesa que se había radicado en la localidad de Pigüé, en la provincia de Buenos Aires, Ayrinhac había sido discípulo de Ernesto de la Cárcova antes de radicarse durante más de diez años en París, donde culminó su formación y participó exitosamente en varios salones. Pintor de paisajes de sus dos pueblos (Espalion y Pigüé), a su regreso se volvió un retratista de moda en los círculos de la élite. Su primer contacto con la familia Duarte fue a través de la madre de Evita, Juana Ibarguren, a quien retrató en 1947.[8] Su casa en Pigüé, una obra del arquitecto Francisco Salamone, hoy es la sede de la Fundación Numa Ayrinhac.[9] Allí conservó la familia un álbum de fotos de las obras del artista en el que figuraban varios otros retratos de Evita destruidos o cuyo paradero, al menos, desconocemos.

Andrea Giunta ha planteado un excelente análisis de la imagen de La razón de mi vida. La vestimenta oscura, el paisaje de fondo y la muy estudiada y eficaz expresión del rostro que se repite en otros retratos casi idéntica, creada seguramente a partir de una fotografía: "Todo trabajaba sobre un límite que tendía a darle grandeza sin renunciar a una contenida y digna simplicidad —sostiene Giunta—. Eva aparecía sonriente, con una mirada dulce y guardiana, liderando con su figura un paisaje que compactaba la pampa […] con la cordillera".[10] La trascendencia de esta pintura es considerada por la autora en su análisis del campo artístico durante el peronismo: en la coexistencia incómoda entre las vanguardias abstractas y la figuración. Compara su estilo con el proyecto fallido de un monumento a Evita por el artista argentino Sesostris Vitullo, residente en París desde 1925, por iniciativa de Ignacio Pirovano, por entonces director del Museo de Arte Decorativo. La escultura de Vitullo, que no reproduce los rasgos de Evita de un modo naturalista, sino que la imaginó como un "arquetipo símbolo" latinoamericano, fue ocultada en la embajada argentina en París y su paradero, desconocido hasta su publicación en la revista Crisis en 1973. Exhibida por primera vez en Buenos Aires en 1997, es apenas recordada y conocida solo por historiadores del arte y especialistas.[11]

En aquellos años setenta, se popularizaba, en cambio, un retrato fotográfico que fue llamado "la Evita montonera", ya que fue la imagen que privilegiaron los movimientos juveniles como emblema. José Emilio Burucúa ha analizado esa imagen fresca y juvenil, con el cabello suelto movido por el viento, en clave warburgiana, como una "vuelta a la vida" de la figura antigua de la Ninfa, el Pathosformel (o fórmula emotiva) más analizada por el pensador alemán, que desde la antigüedad griega simbolizó el poder de la vida joven (lámina 43).[12]

Ese retrato fotográfico, que circuló desde entonces con tanta fuerza como la pintura de Ayrinhac sin atribución de autoría, fue una de las varias decenas de tomas que el fotógrafo Pinélides Fusco realizó un día de 1948 en la quinta de San Vicente.[13]

En su artículo acerca de los usos políticos de la fotografía, Cora Gamarnik analiza cómo, de la abrumadora cantidad de fotos que

como propaganda oficial fue desplegada en el período peronista, hubo algunas que se volvieron icónicas. En primer lugar, el retrato favorito y más difundido del culto a Perón: su único retrato ecuestre tomado en un desfile militar de 1950, que aparece como una clara continuidad de la iconografía tradicional de los próceres del siglo XIX, y en particular de José de San Martín. Se reprodujo en folletos, revistas, y en láminas coloreadas que se repartieron gratuitamente para enmarcar y decoraron despachos oficiales y viviendas populares.[14] A continuación, la autora también hace un análisis de esta fotografía de Evita y la vincula con la iconografía libertaria del siglo XIX: el perfil de tres cuartos, la mirada dirigida a un punto alto, como atisbando un futuro mejor, que ya hemos analizado, por ejemplo, en el San Martín de la bandera. Ese "hallazgo" iconográfico de Fusco entre las decenas de fotos que tomó ese día en San Vicente introduce, sin embargo, una variante decisiva respecto de la tradición heroica decimonónica: la sonrisa que dulcifica su rostro y alude a la esperanza, o más bien a la confianza en el triunfo.

No podemos dejar de vincular, por otro lado, ese retrato de Evita con el del Che Guevara que se volvió el ícono del guerrillero heroico: la misma mirada que no interpela al espectador, sino que se dirige a un punto más alto y lateral, como invitación a imaginar un futuro luminoso.

Aun así, la imagen de Evita que más persiste hoy en la memoria y en la imaginación de las nuevas generaciones parece ser la del retrato de Ayrinhac.[15] Fue la elegida para el enorme perfil de acero instalado en 2011 en la fachada sur del Ministerio de Obras Públicas, obra del escultor Alejandro Marmo, con la colaboración de Daniel Santoro, el artista que con mayor constancia y agudeza ha reflexionado y construido una iconografía crítica del imaginario peronista.[16] Entre los grandes indicios de su persistencia, he visto que esa imagen de Evita es la que muchas y muchos jóvenes eligen hoy para llevar tatuada en sus cuerpos, como símbolo de adhesión a sus ideales.

Pero hay algo más, decisivo en la memoria de su figura casi mítica. La temprana muerte de Evita fue una conmoción popular sin precedentes. Su cuerpo fue embalsamado y velado durante dieciséis

días. Se calcula que más de dos millones de personas esperaron largas horas en interminables filas para despedirse de ella. Las filmaciones y fotografías son impactantes: la multitud de hombres, mujeres y niños llorando y esperando bajo la lluvia, millones de flores depositadas en las veredas que rodeaban la capilla fúnebre, un duelo colectivo inmenso que fue registrado y magnificado desde la agencia de información del Estado.[17] Lo que ocurrió luego con su cadáver es una historia macabra que contribuyó, sin duda, a despertar la curiosidad morbosa tanto como a sostener la devoción cuasi religiosa por "Santa Evita".[18]

Desde el deseo de hacer eterno su cuerpo gracias a las nuevas técnicas de embalsamamiento —para lo cual fue contratado el médico español Pedro Ara— hasta la obsesión y el terror que ese cadáver objeto de culto despertó en los militares golpistas, esa historia nos habla —una vez más— del inmenso poder de la imagen, de la "verdadera" imagen como sostén de culto y de memoria. La preservación intacta del cuerpo de Evita llevaba a un límite hasta entonces inalcanzado pero deseado desde la época de los faraones egipcios: la preservación perfecta y eterna del rostro real, incorruptible, retomada en la tradición cristiana con la vera icona en el velo de la Verónica.

El robo del cadáver de Evita que se preservaba en el segundo piso de la Confederación General del Trabajo (CGT), las peripecias de su ocultamiento, la necrofilia del oficial de inteligencia Moori Koenig, las agresiones pseudocientíficas para demostrar que era "esa mujer", las negociaciones con el papa Pío XII para su traslado clandestino a Italia y su entierro en un cementerio de Milán con identidad falsa, su recuperación en 1971 tras la ejecución el año anterior de Pedro Eugenio Aramburu (el general responsable del golpe de Estado de 1955) por los Montoneros, la restitución del cuerpo a Argentina después del robo del cadáver de Aramburu en 1974 han sido objeto de tantas indagaciones, elucubraciones y recreaciones artísticas que sería inútil pretender reseñarlas aquí.[19]

Solo para cerrar provisoriamente estas breves reflexiones, quiero mencionar una imagen que condensa con eficacia la dimensión y el dolor de esta gran tragedia argentina: la Evita de Santiago Porter (2008).[20] Esa fotografía de la estatua decapitada de Evita que se

encontró en el fondo del río en 1996 en los alrededores de la quinta de San Vicente es la imagen más pregnante de la serie Bruma de este artista, dedicado a la indagación de las huellas de la historia en los objetos.[21] Ha sido expuesta, analizada, comentada y reproducida en numerosas exposiciones y ensayos críticos, e incluida en dos exposiciones itinerantes recientes que le han dado extraordinaria trascendencia en el marco de sus guiones curatoriales: Contradiction and Continuity. Photographs from Argentina, 1865-2015 (2017-2018) y Pensar todo de nuevo (2020-2021).[22] En su texto para el catálogo del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Agustín Diez Fischer concluye que “la Evita de Porter abandona así su carácter de monumento para convertirse en el símbolo de la historia como lugar siempre irresuelto de disputa y conflicto”.[23]

CHE

El impacto que tuvo el asesinato de Ernesto Guevara, el “Che” (Rosario, Argentina, 1928-La Higuera, Bolivia, 1967), la espectacularización (tal vez involuntaria) de su cadáver por parte de los militares bolivianos, la mutilación de sus manos y el ocultamiento del cuerpo durante más de treinta años presentan muchos elementos en común con esa historia del cadáver de Evita. Ambos nos recuerdan, además, numerosos episodios antiguos en que las estrategias de exhibición o desaparición de los cadáveres procuraron espectacularizar castigos ejemplares o evitar el culto al héroe muerto. El caso del descuartizamiento de Túpac Amaru y la dispersión de sus restos tras su fracasada rebelión contra el Imperio español en 1780 nos viene inmediatamente a la memoria.

Las estrategias para hacer desaparecer el poder de convocatoria del guerrillero heroico y borrar su memoria fueron inútiles: la exhibición de su cadáver, como trofeo que demostraba su ejecución y simbolizaba la derrota de la guerrilla armada en las fotografías del reportero boliviano Freddy Alborta, dio la vuelta al mundo en seguida en la prensa y lo transformaron en un Cristo contemporáneo (lámina 44).[24]

Esas fotos inspiraron inmediatamente interpretaciones cristológicas y obras de artistas e intelectuales que encontraron con su mirada entrenada fuentes para esa imagen pregnante no solo en la tradición cristiana del llanto sobre el cadáver de Cristo, sino también en la Lección de anatomía de Rembrandt.[25]

A partir de su destacada participación como comandante en la Revolución Cubana en 1959 y su labor como funcionario del Gobierno hasta 1965, pero sobre todo desde su intento de llevar la revolución a Bolivia y su muerte allí dos años más tarde, la figura del Che Guevara se volvió legendaria como paradigma del combatiente heroico y generoso. Un retrato suyo en particular, a partir de una fotografía tomada por Alberto Korda en La Habana el

5 de marzo de 1960, cuando asistía al funeral de las víctimas del atentado estadounidense contra el barco La Coubre, se ha vuelto la imagen del héroe contemporáneo por antonomasia, adoptado desde los años sesenta como símbolo de la adhesión a un ideal revolucionario (o al menos el ideal de un mundo más justo) por sucesivas generaciones de jóvenes y adolescentes en todo el planeta.[26] Esa imagen, que se considera la fotografía más reproducida de la historia, fue titulada El guerrillero heroico por su autor (lámina 45). A partir de su difusión en 1968, se volvió el ícono mundial de la protesta juvenil: en todo tipo de soportes y en todas las geografías, entendido en todas las lenguas del planeta, esa imagen devino el rostro del ideal de un mundo mejor, más justo, más noble y más hermoso. Hermoso como los rasgos de ese joven de pelo largo, de expresión severa, que mira ensimismado hacia lo alto y lleva una estrella en su frente.

FIGURA IX.1. Jim Fitzpatrick, Che Guevara (1968).

Una versión simplificada de esa fotografía, que sintetiza sus rasgos en blanco y negro, fue realizada por el artista irlandés Jim Fitzpatrick en 1968 (figura IX.1).[27] Desde entonces, ese rostro del Che se convirtió en un objeto de culto y un distintivo, un sello, una marca, un escudo, una señal de complicidad. Andy Warhol se apropió de ella y la transformó en un pattern multicolor.

En Cuba, esa imagen, sintetizada en un relieve escultórico de 36 metros de altura por el artista Enrique Ávila, preside la inmensa plaza de la Revolución desde el frente del Ministerio del Interior.[28] Inaugurado el 8 de octubre de 1993, desde entonces comparte con el monumento a José Martí la iconografía oficial en La Habana. Comenzó entonces a circular también allí en miles de suvenires, desde esos años en que la isla encaraba una estrategia de desarrollo del turismo ante la crisis desatada por la caída del bloque soviético.[29] Se imprimió y se sigue imprimiendo en todo tipo de soportes: afiches, remeras, lapiceras, encendedores, mates, adornos para el pelo y la ropa, etc. Fue por entonces que el argentino Marcos López, durante sus años de formación en la escuela de cine de San Antonio de los Baños en Cuba, comenzó a dar forma a su proyecto de Pop Latino, a partir de una reflexión sobre la construcción de la propia subjetividad alimentada por figuras icónicas como Gardel y el guerrillero heroico.[30] López visitó en esos años a Korda y le tomó una fotografía que es una imagen sobrecargada de significados: retrató al fotógrafo mirando al trasluz los negativos entre los cuales su mirada experta había elegido la que se volvería monumental (lámina 46).

He visto a menudo esa imagen en tatuajes como el que exhibía orgulloso Diego Armando Maradona tras su estadía en Cuba y en los brazos y pantorrillas de innumerables jóvenes, por todos lados. Está presente todavía en afiches, pósteres e imanes para heladeras, portalápices, tazas… También en todo tipo de prendas de vestir, de todos los colores y todos los precios. Está incluso en los collages bordados en las levitas con que los murguistas de Buenos Aires exhiben sus imaginarios personales en cada carnaval.

La inmensa difusión de esta imagen ha sido a menudo interpretada como banalización, como recurso comercial y objeto de consumo de la cultura pop tanto como del consumo chic. En 2006, el Victoria and Albert Museum de Londres dedicó una exposición: Che Guevara. Revolutionary & Icon, a esa imagen estimada como la más reproducida de la historia de la fotografía. En su introducción al catálogo, Hannah Charlton sostenía que esa imagen de El guerrillero heroico (como tituló Korda a su foto) “infinitamente mutada, transformada, narra la historia de la cultura visual popular de los últimos cuarenta años. Probablemente más que la Mona Lisa,

más que las imágenes de Cristo".[31] Al año siguiente, esa exposición itineró a Barcelona, con un título aún más explícito: Che! Revolución y mercado.[32] En el catálogo, sin embargo, Rodrigo Fresán ensayaba una interpretación diferente del extraordinario fenómeno de la omnipresencia del Che en la cultura popular: "La foto de Korda del Che está en todas partes porque es la foto que todos querrían sentir como propia, como autorretrato".[33]

En 1968, Roberto Jacoby hizo una serigrafía con la cara del Che donde se leía: "Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared" (Antiafiche, 22 x 32 centímetros, incluida en la revista Sobre). En 2008, esta fue una de las piezas clave en su revisión crítica de aquel año mítico de la revuelta estudiantil (1968 el culo te abrocho, en la galería Appetite): cuarenta años después, superpuso a aquel emblema en el que texto e imagen se contradecían violentamente entre sí, unas letras verdes fosforescentes que interpelan la imagen: "Habla para que pueda verte". Esta suerte de palimpsesto de uno de nuestros artistas conceptuales más incisivos tuvo un lugar destacado en la retrospectiva de su obra que se exhibió en el Museo Reina Sofía de Madrid en 2011 titulada El deseo nace del derrumbe.[34] La transformación de esa imagen canónica del Che en pósteres infaltables en los dormitorios de adolescentes casi desde el momento mismo de su muerte estaba en la mira de Jacoby, un agudo objetor de conciencia respecto de la estetización o banalización de la imagen política.

Sin embargo, yo quisiera pensar de otro modo todos esos usos "salvajes", inesperados, incontrolables, en apariencia banales o comerciales de la imagen del Che. Creo que cada uso brinda a la imagen nuevos significados, mínimos, distintos, y enriquece sus implicancias. Gabriela Cabezón Cámara proponía hace pocos años esta idea de un modo inmejorable: "Un fantasma recorre el mundo en forma de ícono, tiene boina y barba y dice algo: que nuestro deseo de ser libres resiste, sigue ahí y quién sabe si algún día haremos lo necesario para llevarlo a cabo".[35]

En una de las salas de la exposición La Protesta, que curamos con Silvia Dolinko en el Instituto Cultural Cabañas de Guadalajara en 2014 (sala dedicada a La revolución), exhibimos algunas obras y

filmes emblemáticos de la figura del Che: obras de Carlos Alonso, Juan Carlos Castagnino, Noemí Escandell, Roberto Jacoby, entre otros, y en ambas cabeceras se proyectaban El día que me quieras (1997), de Leandro Katz, y La hora de los hornos (1968), de Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino.[36] Durante los días que duró el montaje, cada mañana encontramos en la sala, depositados en la noche como ofrendas anónimas en un altar profano, suvenires y objetos diversos con el rostro del Che; cada uno de ellos tenía su pequeña gran historia para esos empleados del Hospicio Cabañas.

Con esta imagen del héroe que acompañó mi adolescencia, no solo como un póster colgado en la pared, elijo terminar este libro.

[1] "Murguita del sur", con letra de Gustavo Cordera, es una canción con aire de murga de la banda argentina Bersuit Vergarabat, incluida en su cuarto álbum: Libertinaje, editado en 1998. No está claro si está dedicada a Ernesto "Che" Guevara, aunque es la interpretación más difundida.

[2] Una muy buena síntesis bibliográfica de los estudios de la figura de Evita propone Dora Barrancos en Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos, Buenos Aires, Sudamericana, 2007, cap. V, pp. 343 y 344.

[3] En los últimos años, ha habido importantes aportes al estudio de esas producciones fotográficas que las analizan con una nueva distancia crítica. Véanse Luis Príamo, "Fotografía y Estado en 1951", en Historia de la fotografía. Memoria del 7º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina, Buenos Aires, Archivo General de la Nación y la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2003, pp. 173-175; Cora Gamarnik, "La fotografía como instrumento político en Argentina: análisis de tres momentos clave", en VI Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 9 y 10 de diciembre de 2010, en Memoria Académica, disponible en línea: <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>. Véanse también dos tesis recientes: Rebeca Palma dos Santos, "Las representaciones de Eva Perón y sus espacios discursivos: fotos de Annemarie Heinrich y Gisèle Freund en el primer peronismo", 2019, disponible en línea:

<ri.unsam.edu.ar>; y Valeria Alcino, “Cinderella from the Pampa: Eva Perón, ícono de la Argentina. Cultura visual y propaganda política internacional”, 2017, disponible en línea: <repositorio.udesa.edu.ar>.

[4] Cora Gamarnik, op. cit., p. 8, transcribe el decreto 4161 del 5 de marzo de 1956, que dio carácter oficial a la prohibición de toda simbología peronista y a la actividad iconoclasta que incluyó destrucción de bustos y estatuas, quema de libros, fotografías, folletos, pinturas, etcétera.

[5] Mario Félix Naranjo, “Cuando las obras de arte hablan: el retrato de Perón y Eva”, 1º de septiembre de 2020, disponible en línea: <www.argentina.gob.ar>. Véase también “Restauración de ‘Retrato de General Juan Domingo Perón y su señora esposa María Eva Duarte de Perón’ del artista franco argentino Numa Ayrinhac”, 19 de octubre de 2020, disponible en línea: <www.argentina.gob.ar>.

[6] Tamar Garb, Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France, Londres, Thames and Hudson, 1998.

[7] El de Ayrinhac es uno de los cinco retratos que posee el BNA de su fundador. El primero de la serie fue pintado por el español Joaquín Sorolla en 1904, dos años antes del fallecimiento de Pellegrini, a partir de una fotografía. Sorolla nunca estuvo en Buenos Aires, pero en esos años gozaba de enorme prestigio en Argentina a partir de las exposiciones que, desde fines del siglo anterior, realizaba el conde Artal en Buenos Aires.

[8] En 1997, el Museo de la Casa Rosada realizó una exposición dedicada a Numa Ayrinhac, curada por Gabriel Miremont y Juan José Ganduglia, donde se exhibió ese retrato de Juana Ibarguren y otro del hermano de Eva, Juan Duarte, entre otras obras. En septiembre de 2018, el Museo Evita (creado en 2002 en la casa en que funcionó un hogar de tránsito para mujeres fundado por ella) inauguró la exposición Retratos de familia. La obra de Numa Ayrinhac, que contó con obras de colecciones privadas. El Museo Evita fue reinaugurado en 2017 con la dirección de Marcela Gené. Disponible en línea: <www.pagina12.com.ar>.

[9] La Fundación Numa Ayrinhac fue creada por iniciativa de sus familiares. Disponible en línea: <www.fundacionayrinhac.com>.

[10] Andrea Giunta, "Polémicas en torno a las imágenes de Eva Perón", en Escribir las imágenes, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, pp. 117-130.

[11] Adquirida por Guido Di Tella en París, fue exhibida en Fundación Proa en marzo de 1997. Pertenece a la colección de la Universidad Torcuato Di Tella desde entonces. Véase Andrea Giunta, op. cit., p. 129.

[12] Véase la entrevista realizada por Martín Paz: "El señor de las imágenes", en Radar, 9 de noviembre de 2003, disponible en línea: <www.pagina12.com.ar>.

[13] Véase "La historia de la foto más famosa de Evita", en La Nación, 6 de mayo de 2019, disponible en línea: <www.lanacion.com.ar>.

[14] Cora Gamarnik, op. cit., pp. 4 y 5.

[15] Véase el catálogo de la exposición Eva Perón en los libros, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2013, con estudios preliminares de Horacio González, Daniel Santoro y Cristina Álvarez Rodríguez.

[16] Véase Daniel Santoro, Manual del niño peronista, Buenos Aires, La Marca, 2002; Mundo peronista, Buenos Aires, La Marca, 2006; Libros de apuntes 1990-2014, Buenos Aires, Octubre, 2015.

[17] Parte de ese material fílmico fue recogido por Tristán Bauer en el documental Evita, la tumba sin paz. (1997). Algunas escenas de ese documental fueron retomadas en la videoinstalación de Graciela Taquini Cadáveres (2005), en la que la artista propone, como es habitual en su obra, una perspectiva personal, íntima, del impacto recibido en su niñez.

[18] Así se titula la versión novelada más difundida sobre esos hechos: Tomás Eloy Martínez, Santa Evita, Buenos Aires, Planeta, 1995. La novela de Tomás Eloy Martínez, elaborada tras diez años de indagaciones y trabajo de archivo, se convirtió en uno de los más

difundidos best sellers de la historia, traducido a varias lenguas y con más de diez millones de copias vendidas, que —además— promete ser el gran evento televisivo en 2022. Disponible en línea: <www.infobae.com>.

[19] Algunas producciones artísticas fueron reunidas en la exposición curada por Ernesto Farina en Arte x Arte – Fundación Alfonso y Luz Castillo de Buenos Aires en 2019: Cadáveres exquisitos. Juan, Eva, Ernesto, América.

[20] Ganadora del Premio Petrobras en BAphoto en 2008, una de las primeras pruebas de artista (154 x 123,5 centímetros) fue adquirida por el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en 2011. Formó parte de la exposición curada por Idurre Alonso.

[21] Véase en línea: <www.santiagoporter.com>.

[22] Contradiction and Continuity. Photographs from Argentina, 1865-2015, curaduría de Judy Keller, Idurre Alonso y Rodrigo Alonso, J. P. Getty Museum, Los Ángeles, 2017. Fue exhibida en 2018 como Contradicción y continuidad. Fotografía en la Argentina, 1850-2015, Buenos Aires, Fundación PROA. Pensar todo de nuevo, curaduría de Andrea Giunta, Galería Rolf, Buenos Aires, 2020, y Arles, Espace Van Gogh, Festival Internacional de la Fotografia de Arles, 2021.

[23] Disponible en línea: <coleccion.malba.org.ar>.

[24] El artista argentino Leandro Katz llevó adelante una larga investigación documental acerca de esas fotografías y su autor, a quien logró identificar y entrevistar. Como resultado realizó una serie de filmes y obras conceptuales en las que reflexiona sobre la construcción y el poder de las imágenes del Che: Proyecto para el día que me quieras (1993-2007) fue exhibido en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de México y en Proa 21 de Buenos Aires con curaduría de Cuauhtémoc Medina y Cecilia Rabossi en 2018. Véase en línea: <proa.org>.

[25] Véase la ficha catalográfica de Verónica Tell sobre la fotografía de Alborta para el MNBA, disponible en línea: <www.bellasartes.gob.ar>.

[26] Varios artículos de prensa fueron dedicados a esta fotografía y su historia en ocasión de cumplirse sesenta años de su toma. Véanse "La foto más icónica del Che Guevara", en EFE, 5 de marzo de 2020, disponible en línea: <www.efe.com>, y "A 60 años de la foto emblemática del Che", en Télam, 5 de marzo de 2020, disponible en línea: <www.telam.com.ar>.

[27] Véase Edu Bravo, "Un funeral, un regalo y un italiano avispado: así se popularizó la foto más famosa del Che Guevara", en Vanity Fair, 4 de marzo de 2020, disponible en línea: <www.revistavanityfair.es>.

[28] Véase en línea: <enriqueavilacuba.com>.

[29] Aurelio Alonso Tejada, "La sociedad cubana en los años noventa y los retos del comienzo del nuevo siglo", en El laberinto tras la caída del muro, Buenos Aires, Ruth Casa, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2009, disponible en línea: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20160315023832/16socie.pdf>.

[30] Valeria González, "El viaje a Cuba, el color y la parodia", en Marcos López, Buenos Aires, Larivière, 2010, pp. 17-20.

[31] Hannah Charlton, "Introduction", en Trisha Ziff (ed.), Che Guevara: Revolutionary & Icon, Londres, Victoria and Albert Museum, 2006, p. 7.

[32] La exposición se instaló en el Palau de la Virreina, Barcelona, del 25 de octubre de 2007 al 20 de enero de 2008.

[33] Cit. en Trisha Ziff (ed.), Che! Revolución y mercado, Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, Turner, 2007. El texto fue publicado como Rodrigo Fresán, "El codiCHE Guevara", en Radar, 7 de octubre de 2007, disponible en línea: <www.pagina12.com.ar>.

[34] Ana Longoni (ed.), El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby, acciones, conceptos, escritos, Barcelona, La Central y Centro de Artes Reina Sofía, 2011.

[35] Gabriela Cabezón Cámara, “El Che Guevara: el dolor y la ira en la mirada del gran ícono pop”, en Infobae, 9 de octubre de 2017, disponible en línea: <www.infobae.com>.

[36] El catálogo está disponible en línea: <www.academia.edu>.

Bibliografía

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Caras y Caretas, Buenos Aires.

Don Quijote, Buenos Aires.

El Cojo Ilustrado, Caracas.

El Correo de la Exposición, Santiago de Chile.

El Correo Español, Buenos Aires.

El Día, Montevideo.

El Diario, Buenos Aires.

El Ferrocarril, Montevideo.

El Siglo, Montevideo.

El Tiempo, Caracas.

La Democracia, Montevideo.

La Nación, Buenos Aires.

La Opinión Nacional, Caracas.

La Prensa Oriental, Montevideo.

La Prensa, Buenos Aires.

La Razón, Montevideo.

La República, Buenos Aires.

Papel Periódico Ilustrado, Cali.

Sud América, Buenos Aires.

CATÁLOGOS Y GUÍAS DE EXPOSICIONES

ALEXANDER, Abel, Catálogo fotográfico Hilario, Buenos Aires, BAphoto, 2021.

ASOCIACIÓN AMIGOS DEL MUSEO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ROSARIO, El general Manuel Belgrano en el Museo Histórico Provincial de Rosario, publicación en homenaje a la celebración del sesquicentenario de la creación de la bandera, Rosario, 1962.

Catálogo del Museo Histórico Nacional, 2 ts., Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, 1951.

COMISIÓN NACIONAL DE HOMENAJE A ARTIGAS, Artigas en la historia y en el arte. Catálogo de la exposición realizada en el Teatro Solís, Montevideo, 1952.

Contradiction and Continuity. Photographs from Argentina, 1865-2015, curaduría de Judy Keller, Idurre Alonso y Rodrigo Alonso, J. P. Getty Museum, Los Ángeles, 2017. Fue exhibida en 2018 como Contradicción y continuidad. Fotografía en la Argentina, 1850-2015, Fundación PROA, Buenos Aires.

CUADRIELLO, Jaime, Enrique Krauze y David A. Branding, El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte, México, Museo Nacional de Arte, 2010.

Emiliano Zapata después de Zapata, curaduría de Luis Vargas Santiago, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y Palacio Nacional de Bellas Artes, México, 2019.

ERICK, Carlos (coord.), Catálogo Batalla de Carabobo de Martín Tovar y Tovar, Caracas, Dirección de Patrimonio Cultural y Asamblea Nacional República Bolivariana de Venezuela, 2007.

Esposicion Nacional de Artes e Industria en Santiago de Chile. Setiembre de 1872, Santiago de Chile, Imprenta de la Librería del Mercurio, 1872.

ESTEVA-GRILLET, Roldán, Guzmán Blanco y el centenario del Libertador 1883, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1983.

Exposición Juan M. Blanes, 2 vols., Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1941.

Exposición Retratos de familia. La obra de Numa Ayrinhac, Museo Evita, Buenos Aires, 2018.

GONZÁLEZ, Horacio, Daniel Santoro y Cristina Álvarez Rodríguez, catálogo de la exposición Eva Perón en los libros, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2013.

KATZ, LEANDRO, Proyecto para el día que me quieras (1993-2007), curaduría de Cuauhtémoc Medina y Cecilia Rabossi, México y Buenos Aires, Museo Universitario de Arte Contemporáneo y PROA 21, 2018.

La paleta del Restaurador. Rosas y el rojo punzó, curaduría de María Lía Munilla Lacasa, Museo Histórico de Buenos Aires "Cornelio de Saavedra", 5 de octubre de 2019 a 31 de marzo de 2020.

LONGONI, Ana (ed.), El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby, acciones, conceptos, escritos, Barcelona, La Central y Centro de Artes Reina Sofía, 2011.

MALOSETTI COSTA, Laura y Carolina Vanegas Carrasco (eds.), Pintores en tiempos de la Independencia. Figueroa / Gil de Castro / Espinosa, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2019-2020.

MALOSETTI COSTA, Laura y Silvia Dolinko, La protesta. Arte y política en la Argentina, Buenos Aires y Guadalajara, Cancillería Argentina e Instituto Cultural Cabañas, 2014, disponible en línea: <www.academia.edu>.

Miniaturas / Daguerrotipos / Muebles de guardar: contadores y escribanías, Buenos Aires, Mecenazgo, Museo Histórico Nacional y Asociación Apoyo al Museo Histórico Nacional, 2019.

MORAND, Sylvain, Olympe Aguado photographe (1827-1894), Estrasburgo, Musées de Strasbourg, 1997.

PELUFFO LINARI, Gabriel y Roberto Amigo Cerisola, Juan Manuel Blanes. La nación naciente. 1830-1901, Montevideo, catálogo exposición Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001.

Pensar todo de nuevo, curaduría de Andrea Giunta, Galería Rolf, Buenos Aires, 2020.

Reacción y polémica en el arte venezolano, curaduría de Sonia Casanova, Galería de Arte Nacional, Caracas, 2000, disponible en línea: <gandifusioneducativa.files.wordpress.com>.

Tabaré cosmopolita. Migraciones y ambivalencias del héroe trágico, curaduría de Laura Malosetti Costa, Museo Zorrilla, Montevideo, 2018.

Un simple ciudadano, José Artigas, Montevideo, Museo Histórico Nacional, 2014, disponible en línea: <www.museohistorico.gub.uy>.

ZIFF, Trisha (ed.), Che Guevara: Revolutionary & Icon, Londres, Victoria and Albert Museum, 2006.

LIBROS Y ARTÍCULOS

AAVV, Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

—, Historia general del arte en la Argentina, t. III, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984.

ACHUGAR, Hugo et al., Identidad uruguaya. ¿Mito, crisis o afirmación?, Montevideo, Trilce, 1992.

ALCINO, Valeria, "Cinderella from the Pampa: Eva Perón, ícono de la Argentina. Cultura visual y propaganda política internacional", tesis doctoral, Universidad de San Andrés, 2017, disponible en línea: <repositorio.udesa.edu.ar>.

AMALVI, Christian, Napoléon, images de légende, Ville d'Epinal, Musée de l'Image, 2003.

AMIGO, Roberto, "La paradoja de la pintura histórica. La 'Revista de Rancagua' de Juan Manuel Blanes", en Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio Payró", núm. 7, julio de 1997, pp. 29-44.

—, "Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)", en Arte argentino de los siglos XVIII y/o XIX, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 1999, pp. 9-57.

—, "Región y Nación. Juan Manuel Blanes y la Argentina", en Gabriel Peluffo Linari, Juan Manuel Blanes. La nación naciente 1830-1901, Montevideo, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001, pp. 541-577.

—, "A caballo. Variaciones sobre el retrato ecuestre en el Río de la Plata", en Memorias del Encuentro Regional de Arte, Montevideo 2007. Región: fricciones y ficciones. Arte en tránsito. Diálogos con

la historia, Montevideo, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2009, vol. II, pp. 98-109.

—, “Una singular representación de José de San Martín”, en Argentina.gob.ar, 2021, disponible en línea: <https:// www.argentina.gob.ar/interior/archivo-general-de- la-nacion/ bicentenario/inspiraciones/representacion-san-martin>.

AMIGO, Roberto et al., El cruce de los Andes. Exposición conmemorativa del Bicentenario, San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2017.

ANDERSON, Benedict, Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

ANNINO, Antonio, Luis Castro Leiva y François Xavier Guerra (coords.), De los imperios a las naciones. Iberoamérica, Madrid, Ibercaja, 1994.

ARANGO-KEETH, Fanny, “La inscripción de la matria: discurso de género, memoria histórica e identidad de la heroína como alegoría de la construcción de la nación”, en Sara Beatriz Guardia (ed.), Las mujeres en la independencia de América Latina, Lima, Unesco, Universidad de San Martín de Porres y Centro de Estudios en la Historia de América Latina, 2010, disponible en línea: <www.cemhal.org>.

AROCHA, Manuel, Iconografía ecuatoriana del Libertador, Quito, s. e., 1943.

AURENCHE, Marie-Laure, Édouard Charton et l’invention du Magasin pittoresque (1833-1870), París, Honoré Campion, 2002.

AZÚA, Ximena, “Javiera Carrera: ¿madre de la Patria?”, en Sara Beatriz Guardia (ed.), Las mujeres en la independencia de América Latina, Lima, Unesco, Universidad de San Martín de Porres y Centro de Estudios en la Historia de América Latina, 2010, disponible en línea: <www.cemhal.org>.

BADARÓ, Máximo, Ciudadanos o militares. La formación de los

oficiales del Ejército Argentino, Buenos Aires, Prometeo, 2009.

BALDASARRE, María Isabel, Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

BARRANCOS, Dora, Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

BARRIO, Néstor y Laura Malosetti Costa (eds.), Retratos de revolución y guerra, San Martín, UNSAM Edita, 2017.

BASTIAN, Jean Pierre (comp.), Protestantes, liberales y francmasones. Sociedades de ideas y modernidad en América Latina, siglo XIX, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

BATCHEN, Geoffrey, Arder en deseos. La concepción de la fotografía [1997], Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

BATTICUORE, Graciela, La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870, Buenos Aires, Edhasa, 2005.

BELGRANO, Manuel, Epistolario belgraniano, pról. de Ricardo R. Caillet-Bois, Buenos Aires, Taurus, 2001.

BELTING, Hans, Antropología de la imagen, Buenos Aires, Katz, 2007.

BENAVENTE, Diego J., Memoria sobre las primeras campañas en la guerra de la Independencia de Chile, presentada a la Universidad por d. Diego J. Benavente en la sesion jeneral de 28 de setiembre de 1845, en cumplimiento del art. 28 de la lei del 19 de noviembre de 1842, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1845, disponible en línea: <repositorio.uchile.cl>.

BENJAMIN, Walter, Sobre la fotografía, Valencia, Pre-Textos, 2004.

BERAZA, Agustín, “Las banderas de Artigas”, en Artigas. Estudios publicados en “El País” como homenaje al jefe de los orientales en el centenario de su muerte, Montevideo, Ediciones de El País, 1960, pp. 235-248.

BERRO, Bernardo A., “José Gervasio Artigas”, en La Alborada, año

VI, núm. 206, 23 de febrero de 1902.

BERTONI, Lilia Ana, Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

BERUTI, Juan Manuel, Memorias curiosas, t. IV, Buenos Aires, Senado de la Nación, col. Biblioteca de Mayo, 1960.

BLANES, Juan Manuel, Memoria del cuadro sobre el Juramento de los Treinta y Tres, Montevideo, Imprenta Ciencias y Artes, 1878.

BLOK, Josine H., The Early Amazons. Modern & Ancient Perspectives on a Persistent Myth, Leiden, Brill, 1995.

BOULTON, Alfredo, "Estudios del señor Alfredo Boulton", en Boletín de la Academia Nacional de la Historia, t. XXXII, núm. 128, octubre-diciembre de 1949, pp. 377-390.

—, Los retratos de Bolívar [1956], Caracas, Arte, 1964.

—, Miranda, Bolívar, Sucre. Tres estudios iconográficos, Caracas, Imprenta Italgráfica, 1959.

—, Miranda: estudio iconográfico. Discurso de Alfredo Boulton en el acto de su incorporación como individuo de número de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, Imprenta Nacional, 1959.

—, El rostro de Bolívar, Caracas, Macanao y Alfredo Boulton, 1982.

BRAGONI, Beatriz, José Miguel Carrera. Un revolucionario chileno en el Río de la Plata, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

—, San Martín. Una biografía política del Libertador, Buenos Aires, Edhasa, 2019.

BRINGUER, Estela, Juana Azurduy: teniente coronel de las Américas, Buenos Aires, AZ, 1976.

BUCH, Esteban, O juremos con gloria morir. Una historia del Himno Nacional Argentino, de la Asamblea del Año XIII a Charly García, 2ª ed., Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

BUCHBINDER, Pablo, Los Quesada. Letras, ciencias y política en la Argentina 1850-1934, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

BURKART, Mara, "La prensa de humor político en Argentina, de El Mosquito a Tía Vicenta", en Question/Cuestión, vol. 1, núm. 15, julio-septiembre de 2007, disponible en línea: <perio.unlp.edu.ar>.

BURUCÚA, José Emilio, Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

BURUCÚA, José Emilio et al., "Resonancia de tipos iconográficos de la Revolución Francesa en la plástica argentina", en François Xavier Guerra y María Victoria López Cordón Cortezo (dirs.), La Révolution Française, la Péninsule Ibérique et l'Amérique Latine. 1879-1989, París, Bibliothéque de Documentation Internationale Contemporaine y Centre National de la Recherche Scientifique, 1989, pp. 32-39.

—, "Influencia de tipos iconográficos de la Revolución Francesa en los países del Plata", en Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina, Comité Argentino para el Bicentenario de la Revolución Francesa, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990, disponible en línea: <www.academia.edu>.

BURUCÚA, José Emilio y Laura Malosetti Costa, "Una palabra equivale a mil imágenes. Polisemia, grandeza y miserias de las representaciones visuales", en Concreta, núm. 00, noviembre de 2012, pp. 6-13.

CALZADILLA, Pedro et al., La exposición nacional de 1883. Memoria, identidad y nación, Caracas, Fundación Centro Nacional de Historia, 2009.

CARBONELL, José Antonio, "Comentarios sobre dos retratos del Libertador pintados por Gil de Castro", en Separata del Boletín Histórico, núm. 23, mayo 1970.

CARMAN, Carolina, Los orígenes del Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Prometeo, 2013.

CARRANZA, Adolfo P., San Martín, Buenos Aires, Imprenta de M. A. Rosas, 1905.

—, Patricias argentinas, Buenos Aires, Sociedad Patricias Argentinas "Dios y Patria", 1910.

CARRERA DAMAS, Germán, El culto a Bolívar. Esbozo para un estudio de la historia de las ideas en Venezuela, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1969.

CASTILLA, Américo (comp.), El museo en escena. Política y cultura en América Latina, Buenos Aires, Paidós y Fundación Teoría y Práctica de las Artes, 2010.

CAULA, Nelson, Artigas Ñemoñare - El verdadero rostro de Artigas, Montevideo, Ediciones B, 2013.

CAVALCANTI SIMIONI, Ana Paula y Carlos Lima Junior, "Heroínas em batalha: figuraçoes femininas em museus em tempos de Centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922", en Museologia e Interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação da Universidade de Brasília, vol. 7, núm. 13, 2018, pp. 31-54, disponible en línea: <doi.org>.

CENTLIVRES, Pierre, Daniel Fabre y Françoise Zonabend (dirs.), La fabrique des héros, París, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme y Ministère de la Culture, 1999.

CHARTON, Ernest, Vol d'un navire dans l'océan Pacifique, en 1848, racconté par Ernest charton, l'un des passagers, París, Firmin Didot, 1854.

CHUST, Manuel y Víctor Mínguez (eds.), La construcción del héroe en España y México (1789-1847), Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2003.

COMMENT, Bernard, Le xixe siècle des panoramas, París, Société Nouvelle Adam Biro, 1993.

CONNELL, Raewyn W., Masculinities, 2a ed., Berkeley, University of California Press, 2005 [trad. esp.: Masculinidades, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007].

CORTÉS ALIAGA, Gloria y Francisca del Valle Tabatt, “Circulación y transferencia de la imagen: pintura quiteña en Chile en el siglo XIX”, en Arte Quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional, Quito, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, 2010.

CORVALÁN MENDILAHARSU, “Los símbolos nacionales”, en Ricardo Levene (dir.), Historia de la Nación Argentina. Desde los orígenes hasta su organización definitiva en 1862, 3ª ed., Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia y El Ateneo, 1962, vol. 6, primera sección, pp. 243-347, disponible en línea: <repositorio.anh.org.ar>.

CROW, Thomas, L’atelier de David. Émulation et révolution, París, Gallimard, 1997.

—, Modern Art in the Common Culture, New Haven y Londres, Yale University Press, 1996 [trad. esp.: El arte moderno en la cultura de lo cotidiano, Madrid, Akal, 2002].

CUADRIELLO, Jaime, “La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo”, en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (eds.), Pintura en Hispanoamérica 1550-1820, México, El Viso y Fomento Cultural Banamex, 2014.

DAVIO, Marisa, “Mujeres militarizadas: en torno a la búsqueda de fuentes para el análisis de la participación de las mujeres en Tucumán durante la primera mitad del siglo XIX”, en Revista Electrónica de Fuentes y Archivos, año 5, núm. 5, 2014, pp. 81-96.

DAZA, Juan Carlos, Diccionario de la francmasonería, Madrid, Akal, 1997.

DE CASTRO VIEYRA CHRISTO, Maraliz, “A recusa ao herói despedaçado: o esquecimento do cuadro ‘Tiradentes esquartejado’”, en Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2007, pp. 407-421.

—, “Caupolican, Atahualpa, Aimbere e Cuauhtemoc: índios vencidos na pintura histórica Latino-Americana”, en Portuguese

Studies Review, vol. 18, núm. 1, 2010.

DE CERTEAU, Michel, La cultura en plural, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

DE LA MAZA, Josefina, “Duelo de pinceles: Ernest Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno”, en Fernando Guzmán y Juan Manuel Martínez (eds.), Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico, Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez, Museo Histórico Nacional y CREA, 2012, pp. 218-228.

DE LA QUINTANA, Hilarión, Relación de sus campañas y funciones de guerra, Buenos Aires, Senado de la Nación, col. Biblioteca de Mayo, 1962.

DE LOS SANTOS FLORES, Clarel, La consagración mítica de Artigas. 1950. Homenajes y discursos a cien años de su muerte. Cultos, memorias e identidades, Montevideo, Cruz del Sur, 2012.

DE PRIVITELLIO, Luciano, “El Ejército entre el cambio de siglo y 1930: burocratización y nuevo estilo político”, en La construcción de la Nación Argentina. El rol de las Fuerzas Armadas. Debates en el marco del Bicentenario 1810-2010, Buenos Aires, Ministerio de Defensa, 2010, pp. 205-216.

DE SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo, Blanes. El hombre, su obra y la época, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1950.

DEL CARRIL, Bonifacio, Iconografía del general San Martín, notas descriptivas de Luis Leoni Houssay, Buenos Aires, Emecé, 1971.

—, “El grabado y la litografía”, en Historia general del arte en la Argentina, t. III, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984.

DELLEPIANE, Antonio, La tarja de Potosí, Buenos Aires, Imprenta de Coni Hermanos, 1917.

DEMERSAY, Alfred L., Histoire physique, économique, et politique du Paraguay et des établissements des jesuites, t. I, París, Hachette, 1860, disponible en línea: <www.geologiadelparaguay.com>.

—, Histoire physique, économique, et politique du Paraguay et des établissements des jesuites, t. II, París, Hachette, 1864.

—, História Geral do Paraguay desde a sua descoberta até nossos dias, por L. Alfredo Demersay, encarregado da uma missâo scientifica na America meridional seguida de uma noticia geographica do estado actual do Paraguay pelo Dr. J. M. L. membro da Academia da Arcadia Romana e de outras sociedades litterarias da Europa, Río de Janeiro, Typographia Perseverança, 1865, disponible en línea: <www2.senado.leg.br>.

DESMADRYL, Narcisse, Galería nacional, o, Colección de biografías i retratos de hombres celebres de Chile, t. II, Santiago de Chile, Imprenta Chilena, 1854.

—, Galería de Celebridades Argentinas. Biografías de los personajes más notables del Río de la Plata por los señores Bartolomé Mitre, Domingo F. Sarmiento, Juan M. Gutiérrez, Félix Frías, Luis Domínguez, General Ignacio Álvarez y Thomas y otros más. Con retratos litográficos por Narciso Desmadryl, Buenos Aires, Ledoux y Vignal, 1857.

DEVOTO, Fernando (comp.), La historiografía argentina del siglo XX, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

DEVOTO, Fernando y Nora Pagano (eds.), La historiografía académica y la historiografía militante en Argentina y Uruguay, Buenos Aires, Biblos, 2005.

DI MEGLIO, Gabriel, ¡Viva el bajo pueblo! La plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la Revolución de Mayo y el rosismo, Buenos Aires, Prometeo, 2006.

—, 1816. La trama de la independencia, Buenos Aires, Sudamericana, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges, Ante el tiempo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

DONOSO, R., “Juan Manuel Blanes, pintor de historia”, en Patria Vieja. Órgano oficial del Instituto de Investigaciones Históricas, año

XIII, núm. 26, septiembre de 1993.

DRIEN FÁBREGAS, Marcela, Teresa Espantoso Rodríguez y Carolina Vanegas Carrasco (eds.), Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina, Santiago de Chile, Grupo de Estudio sobre Arte Público-Latinoamérica y Universidad Adolfo Ibáñez, 2013.

DUARTE, Carlos F., "La falsa iconografía de Bolívar y Miranda", en Boletín de la Academia Nacional de la Historia, t. LXXXIV, núm. 334, abril-mayo-junio de 2001, pp. 263-277.

ELISSALDE, Roberto L. (comp.), Belgrano, Rosario, Bolsa de Comercio de Rosario, 2012.

ESCOBAR, Ticio, Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay, Asunción, Servilibro, 2007.

ESPINOSA, José María, Memorias de un abanderado. Recuerdos de la Patria Boba (1810-1819), Bogotá, Imprenta El Tradicionista, 1876.

ESTEVA-GRILLET, Roldán, Guzmán Blanco y el arte venezolano, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1986.

—, "Iconografía europeo-americana de Bolívar", en Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos, vol. 2: "Nazioni e identità plurime", ed. de Mario Sartor, Údine, Forum, 2006, pp. 161-188.

—, "La muerte del héroe en la pintura colombo-venezolana durante el siglo XIX", en Ensayo, año 6, núm. 10, enero-junio de 2011, pp. 79-88.

ESTOL, Jorge, Pinacoteca virtual sanmartiniana, Buenos Aires, Instituto Nacional Sanmartiniano, 2006.

FABRICI, Susana, El retrato-miniatura en la Argentina. Los rostros en la intimidad de los afectos, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2014.

FERNÁNDEZ DARRAZ, María Cecilia, "Las mujeres en el discurso

pedagógico de la historia. Exclusiones, silencios y olvidos", en Universum, vol. 1, núm. 25, 2010, pp. 84-99, disponible en línea: <dx.doi.org>.

FERNÁNDEZ QUISBERT, Ramiro, "Cambios educativos en la historia reciente del Estado Plurinacional de Bolivia", en Retornos. Revista de Historia y Ciencias Sociales, núm. 14, La Paz, diciembre de 2014, disponible en línea: <cepaaa.blogspot.com>.

FERNÁNDEZ SALDAÑA, José María, Iconografía del general Fructuoso Rivera, Montevideo, Imprenta Militar, 1928.

—, Juan Manuel Blanes, su vida y sus cuadros, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1931.

—, "El pintor uruguayo J. M. Blanes en su vinculación con Chile", en Revista Chilena de Historia y Geografía, vol. LXXV, núm. 81, enero-abril de 1934, pp. 80-86.

FERRARI, Gustavo y Ezequiel Gallo (comps.), La Argentina del ochenta al centenario, Buenos Aires, Sudamericana, 1980.

FERRER BENIMELI, José Antonio, La masonería, Madrid, Alianza, 2001.

—, "Bolívar y la masonería", en Revista de Indias, vol. XLIII, núm. 172, julio-diciembre de 1983, pp. 631-687.

FRAU ABRINES, Lorenzo, Diccionario enciclopédico de la masonería, México, Del Valle de México, 1977.

FRAY MOCHO (José S. Álvarez), Obras completas. Perfil de luces para Fray Mocho, pról. y notas por F. J. Solero, Buenos Aires, Schapire, 1954.

FREGA, Ana y Ariadna Islas (coords.), Nuevas miradas en torno al artiguismo, Montevideo, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2001.

FREUND, Gisèle, La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique, París, La Maison des Amis des Livres, 1936 [trad. esp.: La fotografía y las clases medias en Francia

durante el siglo XIX. Ensayo de sociología y estética, Buenos Aires, Losada, 1946].

GAFARDO, Mariel et al., Homenaje a Juana Azurduy, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2016.

GALLO, Klaus, Rivadavia, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

GAMARNIK, Cora, "La fotografía como instrumento político en Argentina: análisis de tres momentos clave", en VI Jornadas de Sociología de la UNLP, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2010, disponible en línea: <www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>.

GANTIER, Joaquín, Doña Juana Azurduy de Padilla, La Paz, Fundación Universitaria Simón I. Patiño, 1946.

GARB, Tamar, Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France, Londres, Thames and Hudson, 1998.

GESUALDO, Vicente, Enciclopedia del Arte en América, Buenos Aires, Bibliográfica OMEBA, 1969.

GHIDOLI, María de Lourdes, Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX, Rosario, Prohistoria, 2016.

—, "Los múltiples rostros de la Madre de la Patria. Retratos de María Remedios del Valle, una heroína afrodescendiente en la Argentina contemporánea", en Caiana, núm. 16, primer semestre 2020, disponible en línea: <caiana.caia.org.ar>.

GIGLIETTI, Natalia y Mariel Ciafardo, "La invención de un rostro. El encargo de retratos de María Remedios del Valle", en 8as Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 6 y 7 de octubre de 2016, disponible en línea: <sedici.unlp.edu.ar>.

GIL LOZANO, Fernanda, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini (dirs.), Historia de las mujeres en la Argentina, t. I: Colonia y siglo XIX, Buenos Aires, Taurus, 2000.

GIL MONTERO, Raquel, "Las republiquetas en la guerra de

Independencia", en Revista Andina, núm. 45, 2º semestre de 2007, pp. 93-114, disponible en línea: <revista.cbc.org.pe>.

GIUNTA, Andrea, "Polémicas en torno a las imágenes de Eva Perón", en Escribir las imágenes, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, pp. 117-130.

—, "Desde el sur: conflictos entre esculturas y espacio público", en Temas XVIII. El arte en el espacio público, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2021, pp. 95-108.

GLUZMAN, Georgina G., "Imaginar la nación, ilustrar el futuro. Ilustración Histórica Argentina e Ilustración Histórica en la configuración de una visualidad para la Argentina", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina, Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 47-73.

—, Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923), Buenos Aires, Biblos, 2016.

GÓMEZ, Juan, La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX. 1840-1899, Buenos Aires, Abadía, 1986.

GOMILA, Antoni, "San Lorenzo en la ESMA: sobre la ambigüedad moral de la música", en Favio Shifres, María de la Paz Jacquier, Daniel Gonnet, María Inés Burcet y Romina Herrera (eds.), Actas de ECCOM, vol. 1, núm. 2, "Nuestro cuerpo en nuestra música. 11º ECCOM", Buenos Aires, SACCOM, 2013, pp. 403-416, disponible en línea: <www.saccom.org.ar>.

GONZÁLEZ, Beatriz, José María Espinosa. Abanderado del arte y de la patria, Bogotá, Colcultura-Museo Nacional de Colombia, 1994.

—, "José María Espinosa. Artista soldado de la Independencia", en Laura Malosetti Costa y Carolina Vanegas Carrasco (eds.), Pintores en tiempos de la Independencia. Figueroa / Gil de Castro / Espinosa, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2019-2020, pp. 42-49.

GONZÁLEZ, Beatriz, Margarita González y Daniel Castro, El

Libertador Simón Bolívar, creador de repúblicas. Iconografía revisada del Libertador, Bogotá, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, serie Cuadernos Iconográficos, núm. 4, 2004.

GONZÁLEZ, Valeria, Marcos López, Buenos Aires, Larivière, 2010.

GONZÁLEZ BERNALDO DE QUIRÓS, Pilar, "Masonería y Revolución de Independencia en el Río de la Plata: 130 años de historiografía", en José Antonio Ferrer Benimeli (coord.), Masonería, revolución y reacción. IV Symposium Internacional de Historia de la Masonería Española, Alicante, Instituto Alicantino Juan Gil-Albert, 1990, t. II, pp. 1035-1054.

GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo, Museo Histórico Nacional. Su creación y desenvolvimiento, 1889-1943, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1944.

—, Manuel Belgrano. Los ideales de la patria, Buenos Aires, Instituto Nacional Belgraniano y Manrique Zago, 1995.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz, "La aguja subversiva. El des-borde de la ciudad letrada", en Revista Iberoamericana, vol. LXX, núm. 206, enero-marzo de 2004, pp. 159-182.

GORRITI, Juana M., Perfiles (primera parte), Buenos Aires, Félix Lajouane, 1892.

GOSLINGA, Cornelis Ch., Estudio biográfico y crítico de Arturo Michelena, Maracaibo, Universidad de Zulia, 1967.

GRAANER, Jean Adam, Las provincias del Río de la Plata en 1816. Informe dirigido al príncipe Bernadotte, Buenos Aires, El Ateneo, 1949.

GREZ, Vicente, Las mujeres de la independencia, Santiago de Chile, Imprenta Gutenberg, 1878.

GROS, Philippe y Alberto Dodero, Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata, Buenos Aires, ed. de los autores, 2003.

GUARDIA, Sara Beatriz (ed.), Las mujeres en la independencia de América Latina, Lima, Unesco, Universidad de San Martín de Porres, Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, 2010, disponible en línea: <www.cemhal.org>.

GÜEMES, Luis (comp.), Güemes documentado, Buenos Aires, Güemes, 1990.

GUERRERO LIRA, Cristian, "La Patria a Los Carrera, agradecida de sus servicios, compadecida de sus desgracias. José Joaquín de Mora y la Construcción de la imagen heroica de José Miguel Carrera", en Historia, vol. 396, núm. 2, 2015, pp. 249-273.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, "Arte en la Sudamérica hispana en tiempos de la Independencia (1809-1825)", en Guadalupe Jiménez Codinach (coord.), Construyendo patrias. Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión, México, Fomento Cultural Banamex, 2010, t. II, pp. 599-653.

GUZMÁN, Florencia, "María Remedios del Valle. 'La Capitana', 'Madre de la Patria' y 'Niña de Ayohuma'. Historiografía, memoria y representaciones en torno a esta figura singular", en Nuevo Mundo Mundos Nuevos, 2016, disponible en línea: <doi.org>.

HALPERIN DONGHI, Tulio, "La historiografía: treinta años en busca de un rumbo", en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comps.), La Argentina del ochenta al centenario, Buenos Aires, Sudamericana, 1980, pp. 829-840.

—, "Intelectuales, sociedad y vida pública en Hispanoamérica a través de la literatura autobiográfica", en Revista Mexicana de Sociología, vol. 44, núm. 1, 1981, pp. 315-333.

—, Revolución y guerra. Formación de una elite dirigente en la Argentina criolla [1972], Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

—, El enigma Belgrano. Un héroe para nuestro tiempo, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014.

HENNES, Heather, "Corrientes culturales en la leyenda de Juana Azurduy de Padilla", en Cuadernos Americanos. Nueva Época, vol.

2, núm. 132, 2010, pp. 93-115, disponible en línea: <www.cialc.unam.mx>.

HOURCADE, Eduardo, “Ricardo Rojas hagiógrafo (a propósito de El Santo de la Espada)”, en Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral, año VIII, núm. 15, 1998, pp. 71-89, disponible en línea: <www.historiapolitica.com>.

HUIDOBRO H., Beatriz y Teresa Gazitúa C., “Colección de arte”, en La Moneda. Palacio de Gobierno de Chile, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2012.

HUNT, Lynn, “Freedom of Dress in Revolutionary France”, en Sarah Melzer y Kathryn Norberg, From the Royal to the Republican Body, California, University of California, 1998.

HUTIN, Serge, Las sociedades secretas, Buenos Aires, EUDEBA, 1984.

JAMES, David, Monvoisin, Buenos Aires, Emecé, 1949.

JORDANOVA, Ludmilla, Defining Features. Scientific and Medical Portraits 1660-2000, Londres, Reaktion, 2000.

KER PORTER, Robert, Diario de un diplomático británico en Venezuela: 1825-1842, Caracas, Fundación Polar, 1997.

LAGUNA PLATERO, Antonio, Francesc-Andreu Martínez Gallego y Luis Sujatovich, “Eduardo Sojo: el artífice del periodismo satírico en España y Argentina”, en Historia y Comunicación Social, vol. 21, núm. 2, 2016, pp. 433-461.

LANZAVECCHIA, Homero, “Masculinizando al ciudadano: un aporte para el análisis de la ley Riccheri (1901)”, en V Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos y III Congreso Internacional de Identidades, Ensenada, 10-12 de julio de 2018, disponible en línea: <sedici.unlp.edu.ar>.

LAROCHE, Walter E., Estatuaria en el Uruguay, Montevideo, Palacio Legislativo de Uruguay, 1981.

LAVATER, Johann Caspar, Physiognomische Fragmente, zur

Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, Leipzig y Winterthur, Weidmanns Erben, 1775-1778.

LECUNA, Vicente, “Correspondencia de parientes del Libertador”, en Boletín de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, vol. XVI, núm. 62, abril-junio de 1933.

LEONARDINI, Nanda, “Los rostros de Xaviera Carrera. Heroína de la Independencia”, en Sara Beatriz Guardia (ed.), Las mujeres en la independencia de América Latina, Lima, Unesco, Universidad de San Martín de Porres, Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, 2010, pp. 75-84, disponible en línea: <www.cemhal.org>.

LERNER, Gerda, La creación del patriarcado, Barcelona, Crítica, 1990.

LINARES URIOSTE, Carlos, “Informe de procedencia del retrato del Libertador por Gil de Castro en la Casa de la Libertad”, mimeo, Sucre, 2014.

LOMNÉ, Georges, “Invención estética y revolución política. La fascinación por la Libertad de los Antiguos en el virreinato de la Nueva Granada (1779-1815)”, en María Teresa Calderón y Clément Thibaud (eds.), Las Revoluciones en el Mundo Atlántico. Actas del simposio internacional de Bogotá, 27-29 octubre 2004, Bogotá y Madrid, Centro de Estudios Históricos, Taurus y Fundación Carolina, 2006, pp. 100-120.

LUNA, Félix, Juana Azurduy, Buenos Aires, Planeta, 1999.

MACÍAS-GONZÁLEZ, V. M., “Apuntes sobre la construcción de la masculinidad a través de la iconografía artística porfiriana, 1861-1916”, en Stacie Widdifield (coord.), Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920), México, Fondo de Cultura Económica, col. Ediciones Conaculta, 2004, pp. 329-350.

MAJLUF, Natalia, “El rostro del inca. Raza y representación en los funerales de Atahualpa de Luis Montero”, en Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la

Universidad Ricardo Palma, año 1, núm. 1, diciembre de 2004, pp. 11-28, disponible en línea: <doi.org>.

—, “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú 1820-1825”, en Ramón Mujica Pinilla (coord.), Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2006, pp. 203-241.

—, “De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia, 1808-1830”, en Histórica, vol. 37, núm. 1, 2013, pp. 73-108, disponible en línea: <revistas.pucp.edu.pe>.

—, “Un tiempo histórico. Retratos y lugares de memoria en la Independencia”, en Scarlett O’Phelan Godoy (ed.), Una nueva mirada a las Independencias, Lima, IFEA y PUCP, 2021, pp. 115-151.

MAJLUF, Natalia (ed.), Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial, Lima, Museo de Arte de Lima, 2000.

—, Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro, Lima, Museo de Arte de Lima, 2012.

—, José Gil de Castro. Pintor de libertadores, Lima, Museo de Arte de Lima, 2014.

MALDONADO-BOURGOIN, Carlos, “Miranda en La Carraca”, ponencia presentada en el II Encuentro de la Crítica de Arte, Asociación Internacional de Críticos de Arte Capítulo Venezuela y Centro Cultural BOD, Caracas, 21 de noviembre de 2017. Publicada en El Nacional, 10 de febrero de 2018.

MALOSETTI COSTA, Laura, Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX, 2ª ed., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2021.

—, “Los ‘gallegos’, el arte y el poder de la risa”, en Sagrario Aznar y Diana Wechsler (coords.), La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950), Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 245-270.

—, “Opacidad de los retratos en la era de su reproductibilidad técnica. El caso de Esteban Echeverría”, en Original - copia… original? III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes - XI Jornadas CAIA, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2005, pp. 243-254.

—, “Poderes de la pintura en Latinoamérica”, en Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual, año 2, núm. 2, 2006, pp. 61-98.

—, “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia”, en Crítica Cultural, vol. 4, núm. 2, diciembre de 2009, pp. 111-123.

—, “Exilios, revistas y cuadros en el origen de un sistema artístico moderno en la región”, en Memorias del Encuentro Regional de Arte. Región: fricciones y ficciones. Arte en tránsito. Diálogos con la historia,, Montevideo, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2009, vol. II, pp. 84-97.

—, “Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”, en Historia Mexicana, vol. 60, núm. 1 (237): “Los Centenarios en Hispanoamérica: la historia como representación”, julio-septiembre de 2010, pp. 439-471, disponible en línea: <historiamexicana.colmex.mx>.

—, “Arte e historia. La formación de las colecciones públicas en Buenos Aires”, en Américo Castilla (comp.), El museo en escena. Política y cultura en América Latina, Buenos Aires, Paidós y Fundación Teoría y Práctica de las Artes, 2010, pp. 71-88.

—, “Uno, dos… ¿cuántos Artigas?”, en Revista de la Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay, época 3, año 4, núm. 6-7, 2012, pp. 261-278.

—, “El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir”, en Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte, núm. 3, diciembre 2013, disponible en línea: <caiana.caia.org.ar>.

—, “Artigas: imagen y palabra en la construcción del héroe”, en Un simple ciudadano, José Artigas, Montevideo, Museo Histórico

Nacional, 2014, pp. 255-288.

—, “Style et fonction des portraits des héros de l’Indépendance en Amérique latine”, en Nuevo Mundo Mundos Nuevos, coloquio “Peuples et héros. La production artistique des imaginaires américains”, 2014, disponible en línea: <doi.org>.

MALOSETTI COSTA, Laura y Marcela Gené (comps.), Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina, Buenos Aires, Edhasa, 2013.

MALLO, Silvia e Ignacio Telesca (eds.), Negros de la patria. Los afrodescendientes en las luchas por la independencia en el antiguo virreinato del Río de la Plata, Buenos Aires, SB, 2010.

MAMANI, Ariel, “Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folklórica y usos políticos del pasado en el LP Mujeres argentinas (1969)”, en Revista Argentina de Musicología, vol. 18, 2017, pp. 143-166.

MANSILLA, Lucio V., Una escursion a los indios ranqueles, Buenos Aires, Imprenta, Litografía y Fundición de Tipos, 1870, disponible en línea: <upload.wikimedia.org>.

—, Entre-Nos. Causeries del jueves I, Buenos Aires, Casa Editora de Juan A. Alsina, 1889.

—, Rozas. Ensayo histórico-psicológico, París, Garnier, 1898.

—, Mis memorias, Buenos Aires, EUDEBA, 1966.

MANSILLA, Lucio V., Retratos y recuerdos [1894], Buenos Aires, Paradiso, 2005.

MARIN, Louis, Des pouvoirs de l’image. Gloses, París, Seuil, 1993.

—, Le portrait du Roi, París, De Minuit, 1981.

MARTÍ, José, Obras completas, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975.

MARTÍNEZ, Juan Manuel, La pintura como memoria histórica.

Obras de la colección del Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Museo Histórico Nacional, 2009.

—, “Emblemas de honor. Escudos, distinciones y condecoraciones en la época de José Gil de Castro”, en Julio Pinto Vallejos y Verónica Valdivia Ortiz de Zárate (eds.), ¿Chilenos todos? La construcción social de la nación (1810-1840), Santiago de Chile, LOM, 2009

—, “Los símbolos del poder”, en La razón del Bicentenario, Santiago de Chile, Museo Histórico Nacional, 2010.

MARTÍNEZ, Juan Manuel y Marcela Drien Fábregas, “Del monumento al papel: tránsitos y apropiaciones en la iconografía nacional chilena”, en Marcela Drien Fábregas, Teresa Espantoso Rodríguez y Carolina Vanegas Carrasco (eds.), Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina, Santiago de Chile, Grupo de Estudio sobre Arte Público-Latinoamérica y Universidad Adolfo Ibáñez, 2013, pp. 313-327.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy, Santa Evita, Buenos Aires, Planeta, 1995.

MASSON, Laura, “Women in the Military in Argentina: Nationalism, Gender and Ethnicity”, en Vasilikie Demos y Marcia Texler Segal (eds.), Gender Panic, Gender Policy (Advances in Gender Research, Vol. 24), Bingley, Emerald Publishing Limited, pp. 23-43.

MATTA VIAL, Enrique, “Papeles de doña Javiera Carrera (continuación)”, en Revista Chilena de Historia y Geografía, año III, t. VII, núm. 11, tercer trimestre de 1913, pp. 240-246.

MATURANA MEZA, Lilia y Gustavo Porras Varas, “‘Los últimos momentos del general José Miguel Carrera’: una aproximación histórico-estética en el marco de su restauración”, en Conserva. Revista del Centro Nacional de Conservación y Restauración, núm. 10, 2006, pp. 71-87.

MESA, José de y Teresa Gisbert, La pintura en los museos de Bolivia, La Paz, Los Amigos del Libro, 1990.

MILLER, John, Memoirs of General Miller in the Service of the

Republic of Peru, 2 vols., London, Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1828 [trad. esp.: Memorias del general Miller, Madrid, Espasa, 2010].

MÍNGUEZ, Víctor, La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2013.

MIRANDA, Francisco de, Archivo del General Miranda, Caracas, Parra León Hermanos, 1929-1950.

—, Diario de viajes, sel. y pról. de Miguel Castillo Didier, Caracas, Monte Ávila y Petróleo de Venezuela, 1992.

—, América espera, Caracas, prólogo de J. L. Salcedo-Bastardo, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1982.

MITRE, Bartolomé, Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina [1859], 3ª ed. definitiva, 3 ts., Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1876-1877.

—, Historia de San Martín y de la Emancipación Sud-americana [1887], 2ª ed. definitiva, corregida y aumentada, 4 ts., Buenos Aires, Félix Lajouane, 1889-1890.

MOLLOY, Sylvia, “Imagen de Mansilla”, en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comps.), La Argentina del ochenta al centenario, Buenos Aires, Sudamericana, 1980, pp. 741-759.

MONTEAGUDO, Bernardo de, Relación de la gran fiesta cívica celebrada en Chile el 12 de febrero de 1818, Santiago de Chile, Ediciones de las Revista Libertador O’Higgings, 1988, disponible en línea: <www.memoriachilena.gob.cl>.

MORENO, Oscar (coord.), Fuerzas Armadas Argentinas 1810-2010, fotografías de Aldo Sessa, Buenos Aires, Ministerio de Defensa, Presidencia de la Nación, 2010.

MOSSE, George L., The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1996 [trad. esp.: La imagen del hombre. La creación de la masculinidad moderna, Madrid, Talasa, 2001].

MOUSSY, Martin de, Mémoire historique sur la décadence et la ruin des missions des jésuites dans le bassin de La Plata, leur état actuel, París, Douniol, 1864.

MUJICA PINILLA, Ramón (coord.), Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2006.

MÜLLER, Roberto D., "Rostros en los libros. El retrato en las ediciones argentinas del siglo XIX", en Separata del Boletín de la Biblioteca del Jockey Club, año xv, núm. 56, enero-junio de 1987.

—, "Los Prilidianos del Jockey Club", en Revista del Jockey Club, año 4, núm. 8, abril de 2007, disponible en línea: <docplayer.es>.

MUNILLA LACASA, María Lía, Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2013.

NARANJO, Mario Félix, "Restauración de 'Retrato de General Juan Domingo Perón y su señora esposa María Eva Duarte de Perón' del artista franco argentino Numa Ayrinhac", en Argentina.gob.ar, 19 de octubre de 2020, disponible en línea: <www.argentina.gob.ar>.

NERCESIAN, Inés, "Los ecos de una revolución inconclusa. Artigas y el MLN-Tupamaros", en Waldo Ansaldi, Patricia Funes y Susana Villavicencio (coords.), Bicentenario: otros relatos, Buenos Aires, Del Puerto, 2010, pp. 169-188.

NOCHLIN, Linda, Misère. The Visual Representation of Misery in the 19th Century, Londres, Thames & Hudson, 2018.

NORA, Pierre (dir.), Les lieux de mémoire, 3 vols., París, Gallimard, 1984, 1986, 1992.

OBERTI, Alejandra, Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta, Buenos Aires, Edhasa, 2015.

O'DONNELL, Pacho, Juana Azurduy, Buenos Aires, Planeta, 1994.

O'LEARY, Simón B., Memorias del General O'Leary, t. II: Correspondencia de Hombres Notables con el Libertador, Caracas,

Imprenta de la “Gaceta Oficial”, 1880, disponible en línea: <bibliotecadigital.aecid.es>.

OMISTE TINAJEROS, Modesto, “Juana Azurduy de Padilla. Nº 975 del registro”, en El Museo Histórico. Publicación trimestral ilustrada y descriptiva, vol. 3, 1894.

ORTENBERG, Pablo (dir.), El origen de las fiestas patrias. Hispanoamérica en la era de las independencias, Rosario, Protohistoria, 2013.

ORTENBERG, Pablo, Rituales del poder en Lima (1735-1828). De la monarquía a la república, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.

—, “Monumentos, memorialización y espacio público: reflexiones a propósito de la escultura de Juana Azurduy”, en Anuario TAREA, núm. 3, 2016, pp. 96-125, disponible en línea: <revistasacademicas.unsam.edu.ar>.

PADILLA, Manuel Ascencio, Servicios hechos por don Manuel Ascencio Padilla en defensa de los sagrados Derechos de la Patria, comprensivos desde el año 1809 hasta el de 1815, Sucre, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, col. Rück 304. Fue publicada en 1901 como “Autobiografía del teniente coronel Manuel Ascencio Padilla”, en Boletín de la Sociedad Geográfica e Histórica, núm. 33, Sucre, 1901, pp. 135-144; núm. 34, 1901, pp. 145-160, y núm. 38, 1901, pp. 34-44.

PALMA DOS SANTOS, Rebeca, “Las representaciones de Eva Perón y sus espacios discursivos: fotos de Annemarie Heinrich y Gisèle Freund en el primer peronismo”, tesis de maestría, Universidad Nacional de San Martín, 2019, disponible en línea: <ri.unsam.edu.ar>

PAULS, Alan, “Prólogo”, en El gran libro del dandismo, Buenos Aires, Mardulce, 2013.

PAZ, José María, Memorias póstumas del general José María Paz, 2ª ed., La Plata, Imprenta La Discusión, 1892.

PELUFFO LINARI, Gabriel, “Crisis de un inventario”, en Hugo Achúgar et al., Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?, Montevideo, Trilce, 1992.

—, “Pautas italianizantes en el arte uruguayo 1860-1920”, en Mario Sartor (coord.), América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la independencia latinoamericana, Buenos Aires, Istituto Italiano di Cultura, 2010.

—, “Los íconos de la nación. El proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes”, en Juan Manuel Blanes. La nación naciente 1830-1901, Montevideo, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001, pp. 35-49.

PENHOS, Marta, “Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”, en AAVV, Arte y antropología en la Argentina, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 2005.

PENHOS, Marta y José Emilio Burucúa (eds.), Temas XVIII. El arte en el espacio público, t. XVIII, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2021.

PEREYRA SALAS, Eugenio, Biobibliografía musical de Chile. Desde los orígenes a 1886, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1978.

—, Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.

PÉREZ-ORAMAS, Luis, “Arturo Michelena: Vueltas a la patria y representación de la historia”, en Rafael Romero D. y Juan Ignacio Parra S. (curs.), Genio y gloria de Arturo Michelena: 1863-1898 en el centenario de su muerte, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1998.

PÉREZ ROSALES, Vicente, Recuerdos del pasado (1814-1860), 3a ed., Santiago de Chile, Imprenta Gutenberg, 1886.

PINEDA, Rafael, Iconografía de Francisco de Miranda. Retratos,

estatuas y medallas. Algunos lugares y cosas relacionados con su memoria, Caracas, Comisión Presidencial del 250 Aniversario del Natalicio del Generalísimo Francisco de Miranda, Ministerio del Interior y Justicia y Banco Industrial de Venezuela, 2001.

PLANTE, Isabel, "'El santo de la espada' de Ricardo Rojas, una edición de lujo", Ministerio de Cultura Argentina, 15 de agosto de 2020, disponible en línea: <www.cultura.gob.ar>.

POLLOCK, Griselda, Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art, Londres y Nueva York, Routledge, 1992 [trad. esp.: Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte, Buenos Aires, Fiordo, 2013].

POTTASH, Barbara y Eugenia Scarzanella (eds.), Mujeres y naciones en América Latina. Problemas de inclusión y exclusión, Madrid, Iberoamericana, 2001.

PRADÈRE, Juan A., Juan Manuel de Rosas. Su iconografía, Buenos Aires, Oriente, 1970.

PRATT, Mary Louise, "Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX", en Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año 19, núm. 38, 1993, pp. 51-62.

PRÍAMO, Luis et al., Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas. 1843-1870, Buenos Aires, Fundación Antorchas, 1995.

—, "Fotografía y Estado en 1951", en Historia de la Fotografía. Memoria del 7º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina, Buenos Aires, Archivo General de la Nación y la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2003, pp. 173-175.

QUEREJAZU, Jorge, La amazona y el caudillo, Sucre, Industrias Gráficas Qori Llama, 1997.

QUESADA, Ernesto, El Museo Histórico Nacional y su importancia patriótica con motivo de la inauguración del nuevo local en el Parque Lezama, Buenos Aires, Kraft, 1897.

—, Las reliquias de San Martín y su iconografía. Estudio de las

colecciones del Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Imp. de la Revista Nacional, 1899.

QUINTERO, Inés, La criolla principal. María Antonia Bolívar hermana del Libertador, Caracas, Fundación Bigott, 2003.

—, El hijo de la panadera, Caracas, Alfa, 2014.

RABINOVICH, Alejandro, “La gloria, esa plaga de nuestra pobre América del Sud”, en Nuevo Mundo Mundos Nuevos, 2009, disponible en línea: <doi.org>.

RAMÍREZ ROJAS, Fausto, “Hidalgo en su estudio: la ardua construcción de la imagen del Pater Patriae mexicano”, en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), La construcción del héroe en España y México (1789-1847), Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2003, pp. 189-209.

RAMOS, Julio, Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX [1989], Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2021.

REY MÁRQUEZ, Juan Ricardo, “Los indígenas europeos: la india de la libertad”, en Cuadernos de Curaduría, núm. 2, Museo Nacional de Colombia, 2005.

—, “Nacionalismos aparte: antecedentes republicanos de la iconografía nacional”, en Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario, Bogotá, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2010.

—, India, santa, americana Libertad. La transformación de una salvaje en un símbolo libertario, San Martín, UNSAM Edita (en prensa).

REYERO, Carlos, Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812, Madrid, Siglo XXI, 2010.

RIBERA, Adolfo Luis, El retrato en Buenos Aires 1580-1870, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1982.

—, “La pintura”, en Historia general del arte en la Argentina,

Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1984, t. III, pp. 109-351.

RIERA, Francisca, Fotografías de estuche. La imagen develada, Santiago de Chile, Museo Histórico Nacional, 2011.

ROBERTSON, William Spence, The Life of Miranda, Carolina del Norte, University of North Carolina Press, 1929 [trad. esp.: La vida de Miranda, Buenos Aires, Anaconda, 1947].

ROBLEDO PÁEZ, Santiago, "Sobre un Bolívar bordado por Nieves Martínez (1844)", en H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte, núm. 6, 2020, pp. 236-241.

RODRÍGUEZ AGUILAR, María Inés y Miguel Ruffo, "Entre originales y copias: el caso del Museo Histórico Nacional", en Original - copia… original? III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes - XI Jornadas CAIA, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2005, pp. 91-102.

—, "Genio y figura de un patriota: entre imágenes e imaginario", en Roberto L. Elissalde (comp.), Belgrano, Rosario, Bolsa de Comercio de Rosario, 2012, pp. 291-302.

RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo, El servicio militar obligatorio. Debate nacional, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

RODRÍGUEZ VILLEGAS, Hernán, Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX, Santiago de Chile, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001.

ROJAS, Arístides, Miranda dans la Révolution française: recueil de documents authentiques relatifs à l'histoire du Général Francisco de Miranda pendant son séjour en France de 1792 à 1798, Caracas, Imprimerie et Litographie du Governement National, 1889, disponible en línea: <documents.univ-toulouse.fr>.

ROSAS LAURO, Claudia, "Marianne andina. Imágenes, representaciones y discursos sobre la mujer durante la independencia del Perú", en Revista Historia de las Mujeres, año

XX, núm. 189, agosto-septiembre de 2019, pp. 1-14, disponible en línea: <www.cemhal.org>.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María, Efímeras efemérides. Fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2001.

—, "Actuación del escultor Rafael de la Cova hasta 1888", en Extramuros, nueva serie, núm. 18, mayo 2003, disponible en línea: <eprints.ucm.es>.

—, "Trayectoria del escultor Eloy Palacios hasta 1883", en Argos, núm. 38, julio 2003, pp. 113-147, disponible en línea: <eprints.ucm.es>.

SALVIONI, Amanda, El silencio de las imágenes. Texto e ilustración en la narrativa hispanoamericana del siglo XIX, Murcia, Universidad de Murcia, 2020, pp. 121-141.

SÁNCHEZ, Manuel Segundo, Apuntes para la iconografía del Libertador, Caracas, Litografía del Comercio, 1916.

SANTORO, Daniel, Manual del niño peronista, Buenos Aires, La Marca, 2002.

—, Mundo peronista, Buenos Aires, La Marca, 2006.

SCHARF, Aaron, Art and Photography, Londres, Penguin, 1974 [trad. esp.: Arte y fotografía, Madrid, Alianza, 1994].

SCHIAFFINO, Eduardo, La pintura y la escultura en la Argentina, Buenos Aires, edición del autor, 1933.

SEIJO, Carlos, "Cayetano Silva", en Carolinos ilustres, patriotas y beneméritos, San Carlos, El Siglo Ilustrado, 1936, pp. 191-199.

SIEGRIST, Nora, "Educación y realidad de la mujer en las ideas de Manuel Belgrano. Córdoba de Tucumán (1794-1820)", en Academia Nacional de la Historia, Investigaciones y Ensayos, núm. 70, 2020, pp. 60-73, disponible en línea: <iye.anh.org.ar>.

SOBRERO DE VALLEJO, Nanzi, Iconografía belgraniana, Santa Fe,

Centro Interdisciplinario de Investigaciones de Estética, Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe, 1999.

SOTO VERAGUA, Jorge, Historia de la imprenta en Chile desde el siglo XVIII al XXI, Santiago de Chile, El Árbol Azul, 2009.

STEMMLER, Joan K., "The Physiognomical Portraits of Johann Caspar Lavater", en The Art Bulletin, vol. 75, núm. 1, marzo de 1993, pp. 151-168.

STEWART, Andrew, "Imag(in)ing the Other: Amazons and Ethnicity in Fifth-Century Athens", en Poetics Today, vol. 16, núm. 4, 1995, pp. 571-597.

SZIR, Sandra M. (coord.), Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires 1830-1930. Buenos Aires, Ampersand, 2017.

TEJADA, Aurelio Alonso, "La sociedad cubana en los años noventa y los retos del comienzo del nuevo siglo", en El laberinto tras la caída del muro, Buenos Aires, Ruth Casa y Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2009, disponible en línea: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20160315023832/16socie.pdf>.

TERÁN, Oscar, Vida intelectual en el Buenos Aires de fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica", Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

TORRES, Juan María, Últimos momentos de D. José Miguel Carrera – cuadro del pintor oriental J. M. Blanes, Montevideo, Imprenta de El Ferro-Carril, 1873.

TORRES, Norberto Benjamín, "Retratos de Doña Juana", en William Lofstrom M., Norberto Benjamín Torres y Mario Castro Torres, Juana Azurduy de Padilla. Perspectivas y Documentos, t. 1, Sucre, Ciencia, 2014.

TROSTINÉ, Rodolfo, La enseñanza del dibujo en Buenos Aires. Desde sus orígenes hasta 1850, Buenos Aires, Instituto de Didáctica "San José de Calasanz", Universidad de Buenos Aires, 1950.

URDANETA, Alberto, “Esjematología ó ensayo iconográfico de Bolívar”, en Papel Periódico Ilustrado, Cali, año II, núm. 46-48, 24 de julio 1883, pp. 403-422.

URIBE WHITE, Enrique, Iconografía del Libertador, Bogotá, Lerner, 1967.

VALENZUELA MÁRQUEZ, Jaime, Fiesta, rito y política. Del Chile borbónico al republicano, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2014.

VANEGAS CARRASCO, Carolina, “Dos proyectos de memoria en el Centenario de la Independencia de Colombia. Los monumentos a Bolívar y Policarpa Salavarrieta en Bogotá”, en Memorias del I Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Arte público y espacio urbano. Relaciones, interacciones, reflexiones, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2009 (CD ROM).

—, “Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica”, en Ensayos. Historia y teoría del arte, núm. 22, 2012, pp. 112-134.

—, “Usos de la memoria de Policarpa Salavarrieta en Colombia”, en Passés Futurs, núm. 2, diciembre de 2017, disponible en línea: <www.politika.io>.

—, Disputas monumentales. Escultura y política en el Centenario de la Independencia (Bogotá, 1910), Bogotá, Alcaldía de Bogotá, 2019.

—, “De intervenciones y destrucciones en la monumenta latinoamericana”, en Temas XVIII. El arte en el espacio público, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2021, pp. 53-60.

VANEGAS CARRASCO, Carolina y Mario Omar Fernández Reguera, “Pedro José Figueroa: un pintor entre la monarquía y la república”, en Laura Malosetti Costa y Carolina Vanegas Carrasco (eds.), Pintores en tiempos de la Independencia. Figueroa / Gil de Castro / Espinosa, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2019-2020, pp. 50-66.

VÁZQUEZ SEMADENI, Eugenia, La formación de una cultura política republicana. El debate público sobre la masonería, México

1821-1830, México, Universidad Nacional Autónoma de México y El Colegio de Michoacán, 2010.

VERTANESSIAN, Carlos, Juan Manuel de Rosas. El retrato imposible. Imagen del poder en el Río de la Plata, Buenos Aires, Reflejos del Plata, 2017.

VERTANESSIAN, Carlos y Lucas Chillemi, "Los daguerrotipos del general San Martín. Una enigmática autoría", en Revista Histορía, año II, núm. 12, febrero de 2021, pp. 47-56.

VICUÑA MACKENNA, Benjamín, El ostracismo de los Carreras. Los generales José Miguel y Juan José y el Coronel Luis Carrera. Episodio de la Independencia de Sud-América, Santiago de Chile, Imprenta del Ferrocarril, 1857.

—, Doña Javiera de Carrera. Rasgo Biográfico leído en el Círculo de Amigos de las Letras, 31 de agosto de 1862, Santiago de Chile, Guillermo E. Miranda, 1904.

VIDAL GORMAZ, Francisco, "Los emblemas nacionales", en Anales de la Universidad de Chile, 2ª sección, t. LXIV, 1883.

WEXLER, Berta, Juana Azurduy y las mujeres en la revolución altoperuana, 3ª ed., Sucre, Centro Juana Azurduy, 2002.

—, Las heroínas altoperuanas como expresión de un colectivo: 1809-1825. Juana Azurduy y las mujeres de la revolución altoperuana, Rosario, Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre las Mujeres y Universidad Nacional de Rosario, 2013.

WILMHURST, Walter L., The Meaning of Masonry, Nueva York, Gramercy, 1995 [trad. esp.: El significado de la masonería, Buenos Aires, Ediciones Masónicas Argentinas, 2021].

WILLIAMS, Raymond, Palabras clave, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000.

WOLF, Gerhard, "Vera Icon", en Reinhard Hoeps (ed.), Handbuch der Bildtheologie, vol. III: Zwischen Zeichen und Präsenz, Paderborn, Ferdinand Schöning, 2014, pp. 419-466.

WRIGLEY, Richard, The Politics of Appearances. Representations of Dress in Revolutionary France, Oxford, Berg, 2002.

ZALDÍVAR PERALTA, Trinidad, “El combate de los lápices. Crisis y caricatura en el siglo XIX. La sátira gráfica puesta al servicio de la lucha política”, en Fernando Guzmán, Gloria Cortés y Juan Manuel Martínez (comps.), Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte, Santiago de Chile, RIL, 2004.

ZANETTI, Susana, “La conmemoración de las Independencias hispanoamericanas en José Martí. El intelectual moderno y la guerra”, en Revista de Filosofía y Teoría Política, núm. 41, 2010, pp. 229-250.

ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Juan, Epopeya de Artigas, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1910.

Procedencia de los textos

I. FRANCISCO DE MIRANDA

Esta investigación comenzó a tomar forma gracias a una invitación de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Los Andes en Mérida, Venezuela, para dictar un seminario en julio de 1998, y continuó en otras visitas a Caracas en 2006 y 2009. Quiero expresar mi agradecimiento a la generosa colaboración de quienes por entonces eran profesores e investigadores de las siguientes instituciones: Isabel Parada, de la Universidad de Los Andes en Mérida; Roldán Esteva-Grillet, Janeth Rodríguez Nóbrega, Elías Castro, de la Universidad Central de Venezuela; Federica Palomero, del Museo de Bellas Artes de Caracas; William Maldonado, curador de la Fundación Banco Industrial de Venezuela; Sandro Oramas, director del Museo Michelena; Douglas Monroy, director del Centro de Documentación de la Galería de Arte Nacional, y Keyla Muñoz, de la Hemeroteca Nacional de Caracas. Y sobre todo a mi hermana Elena Malosetti Costa. Sin ellos, no hubiera sido posible mi investigación en Venezuela. Algunas cuestiones fueron publicadas en una primera versión en Studi latinoamericani/Estudios latinoamericanos, vol. 2: “Nazioni e identità plurime”, ed. de Mario Sartor, Údine, Forum, 2006. También en “Poderes de la pintura en Latinoamérica”, en Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual, año 2, núm. 2, 2006, pp. 61-98. Las condiciones de pandemia en que la di por terminada hicieron difícil acceder a fuentes y bibliografía actualizadas. Agradezco a Idurre Alonso (Fundación J. Paul Getty), a Natalia Majluf, a Henry Widener (Catholic University of America y Lima Library), a Ursula Caflisch-Schnetzler (Universität Zürich) y a Janeth Rodríguez y Roldán Esteva-Grillet, por su generosa atención enviándome fotos y documentos digitalizados y respuesta a mis consultas.

II. SIMÓN BOLÍVAR

Una primera y breve versión del análisis de los retratos de Simón Bolívar por José Gil de Castro fue publicada como entrada catalográfica razonada, “Simón Bolívar”, en Natalia Majluf (ed.), José Gil de Castro. Pintor de libertadores, Lima, Museo de Arte de Lima, 2014, pp. 350-357. También retomo algunos aspectos de la investigación llevada a cabo en colaboración con Carolina Vanegas Carrasco para la exposición Pintores de libertadores. Figueroa, Gil de Castro, Espinosa, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2019-2020.

III. JUANA AZURDUY

La investigación y las reflexiones que se presentan aquí nacieron en tiempos de pandemia y aislamiento. El texto propone una serie de interrogantes a partir del material disponible en fuentes conocidas, bibliografía y largas búsquedas en la web, además del material de archivo que tanto el Museo Histórico Nacional (MHN) argentino como el Museo de la Casa de la Libertad en Sucre han puesto muy gentilmente a mi disposición. He recibido el inestimable apoyo y la ayuda de Gabriel Di Meglio, Clara Sarsale, Sofía Oguic, Milena Acosta y el equipo de investigación del MHN, de Carlos Rúa Landa, Mario Linares Urioste y Roberto Salinas (autoridades de la Casa de la Libertad en Sucre, Museo Histórico y Dirección de Conservación y Patrimonio de Bolivia), de Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada), de Claudia Crea (bibliotecaria de la Escuela de Arte y Patrimonio, Universidad de San Martín [UNSAM]). Pablo Ortemberg, Lucía Querejazu, Georgina Gluzman, Carolina Vanegas Carrasco, Françoise Martínez han respondido con generosidad a mis insistentes consultas. A todos ellos, mi agradecimiento.

IV. JOSÉ ARTIGAS

Una primera versión de este ensayo: “Artigas: imagen y palabra en la construcción del héroe” fue publicada como parte del catálogo de la exposición Un simple ciudadano, José Artigas, Montevideo, Museo Histórico Nacional, 2014, pp. 255-286. Y algunos aspectos parciales pueden verse en los siguientes trabajos: “Uno, dos… ¿cuántos Artigas?”, en Revista de la Biblioteca Nacional, época 3, año 4, núm. 6-7, Montevideo, 2012, pp. 261-278; “El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir”, en Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte, núm. 3, diciembre de 2013, disponible en línea: <caiana.caia.org.ar>, y “El retrato de José Artigas: un ícono nacional”, en Observatorio Latinoamericano, núm. 11, junio de 2013, pp. 28-38, disponible en línea: <iealc.sociales.uba.ar>.

En el proceso de escritura de este artículo, contraje varias deudas de gratitud importantes. En primer lugar, con la dirección y el equipo de investigadores y conservadores de los museos históricos nacionales de Uruguay y Argentina, y de la Biblioteca Nacional de Uruguay. En particular, con Abel Alexander, Ernesto Beretta, Mara Burkart, José Emilio Burucúa, Didier Calvar, Teresa Espantoso Rodríguez, Alicia Fernández Labeque, Fernanda González, Ariadna Islas, Inés Nercesian, Gabriel Peluffo Linari, Marta Penhos, Marisa Silva Schultze, Verónica Tell, Carolina Vanegas Carrasco, Juan Antonio Varese. Sin su desinteresada ayuda, hubiera sido imposible. A todos ellos, mi agradecimiento.

V. MANUEL BELGRANO

La primera versión de este texto fue escrita respondiendo a un pedido del maestro Guillermo Scarabino, presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes, sin poder visitar hemerotecas, archivos ni museos. Estas reflexiones sobre los retratos más tempranos de Manuel Belgrano fueron documentadas con material bibliográfico además de fuentes y textos publicados en línea, contando asimismo con la generosa colaboración de algunos amigos, amigas y colegas: Marcelo Marino, Carolina Vanegas Carrasco, Marta Penhos, María Lía Munilla Lacasa, Roberto Amigo, Gabriel Di Meglio (director del MHN) y Pablo Montini (director del Museo Histórico "Julio Marc" de Rosario). Fue publicado en junio de 2020 por la Academia Nacional de Bellas Artes en formato digital (<www.anba.org.ar>) y algunos fragmentos aparecieron en diversos medios de prensa.

VI. JAVIERA Y JOSÉ MIGUEL CARRERA

Una primera versión de parte de este texto fue presentada como "Estilo y veracidad en los retratos" [conferencia inaugural], en Arte Americano e Independencia. Nuevas Iconografías. Quintas Jornadas de Historia del Arte, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Museo Histórico Nacional, Universidad Adolfo Ibáñez, 2010, pp. 13-22. Un comentario más extenso del cuadro de Juan Manuel Blanes, Últimos momentos de José Miguel Carrera en el sótano de Mendoza, y su fortuna crítica fue publicado en "Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica", en Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos, vol. 2: "Nazioni e identità plurime", ed. de Mario Sartor, Údine, Forum, 2006, pp. 103-128. Agradezco a Clara Sarsale su invalorable auxilio para la consulta de legajos del MHN. También a Juan Manuel Martínez y Gloria Cortés Aliaga, en Chile, su paciente y generosa respuesta a mis consultas.

VII. JOSÉ DE SAN MARTÍN

Una primera aproximación a las cuestiones desarrolladas en este texto fue publicada en “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia”, en Crítica Cultural, vol. 4, núm. 2, diciembre de 2009, pp. 111-123; “Destinos públicos de los daguerrotipos”, en Ciencia Hoy, vol. 22, núm. 129, Buenos Aires, octubre-noviembre de 2012, pp. 13-21; “Arte e historia”, en Américo Castilla (comp.), El museo en escena. Política y cultura en América Latina, Buenos Aires, Paidós y Fundación Teoría y Práctica de las Artes, 2010, pp. 71-88. Los puntos relativos a la trascendencia y fortuna crítica de los retratos de San Martín aparecieron en “Fronteras nacionales y fortuna crítica de José Gil de Castro”, en Natalia Majluf (ed.), José Gil de Castro. Pintor de libertadores, Lima, Museo de Arte de Lima, 2014, pp. 64-98. Agradezco a Clara Sarsale, Sofía Oguic y Carlos Vertanessian su amable ayuda. Y a Vicente Álvarez Zeitune, quien a sus casi 4 años llamó mi atención (y la de su abuela Marta Penhos) sobre la persistencia de la marcha de San Lorenzo en la imaginación infantil.

VIII. LUCIO V. MANSILLA

Algunas cuestiones desarrolladas en este capítulo fueron publicadas en una primera aproximación en “Los usos de la imagen”, en el dossier “Lucio V. Mansilla”, en Las Ranas, núm. 4, 2007, pp. 73-79. El conflicto de Mansilla con Eduardo Sojo fue presentado en “Humor de ‘gallegos’. Sátira política e identidades nacionales en el fin-de-siglo porteño”, en IX Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, 24, 25 y 26 de septiembre de 2003. Y luego ampliado y publicado en “Los ‘gallegos’, el arte y el poder de la risa”, en Sagrario Aznar y Diana Wechsler (coords.), La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950), Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 245-270. Agradezco a Luis Príamo sus observaciones y aportes siempre sabios y generosos.

IX. ÍCONOS DEL SIGLO XX: EVITA Y EL CHE

Algunas reflexiones que se abordan aquí fueron parte de las propuestas de dos grandes exposiciones en cuya investigación histórica y curaduría tuve el honor de participar. Con Dora Barrancos y Mirta Zaida Lobato elaboramos el guion curatorial de la exposición itinerante Mujeres 1810-1910, desplegada en los cuatro pisos de la Casa Nacional del Bicentenario, que se inauguró en marzo de 2010 con curaduría de Valeria González. Con Silvia Dolinko curamos la exposición La Protesta. Arte y política en la Argentina en 17 salas del Instituto Cultural Cabañas en Guadalajara, México, para el Servicio Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Argentina. Se inauguró en septiembre de 2014 como parte de las actividades culturales desplegadas en el marco de la XXVIII Feria Internacional del Libro de Guadalajara, en la que Argentina fue elegida “país invitado de honor”.

Lista de ilustraciones

LÁMINAS

1. Arturo Michelena, Miranda en la Carraca (1896), óleo sobre tela, 197 x 245,2 centímetros, Galería de Arte Nacional, Caracas.

2. Charles-Étienne Gaucher, Francisco de Miranda y Amberes (1793), en Archivo del General Miranda, Viajes. Diarios. 1750-1785, t. I, Caracas, Sur-América, 1929.

3. General Miranda, an Accurate Likeness Taken at Barbados (1806), grabado pintado a mano, 17 x 12 centímetros, publicado por el editor William Holland, Oliveira Lima Library, Washington DC.

4. Retrato de Francisco de Miranda (ca. 1793), grafito sobre papel, 23,3 x 19,4 centímetros, Archivo Lavater, Biblioteca Nacional de Austria, Viena.

5. Anónimo, Francisco de Miranda / Patria Cara Carior Libertas (1806-1809), acuarela, Fundación Boulton, Caracas.

6. Martín Tovar y Tovar, Generalísimo Francisco de Miranda (1874), óleo sobre tela, 130,5 x 98 centímetros, Palacio Federal Legislativo, Caracas. Fotografía de Alfredo Padrón.

7. Lucien-Étienne Melingue, Marat (1879), óleo sobre tela, 74 x 100 centímetros, Musée de la Rèvolution Française, Château de Vizille.

8. José Gil de Castro, Simón Bolívar (1825), óleo sobre tela, 220 x 154 centímetros, Palacio Federal Legislativo, Caracas.

9. José Gil de Castro, Simón Bolívar (1825), óleo sobre tela, 208 x 134 centímetros, Casa de la Libertad, Sucre.

10. Pedro José Figueroa, Simón Bolívar, libertador y padre de la patria (1819), óleo sobre tela, 136 x 108,5 centímetros, Casa Museo Quinta de Bolívar, Bogotá. Fotografía de Jairo Gómez.

11. Charles Turner (grabador) sobre José Gil de Castro, Simón Bolívar (1827), grabado sobre papel, 60,7 x 38,1 centímetros, Rijksmuseum, Ámsterdam.

12. José Gil de Castro, Simón Bolívar (1825), óleo sobre tela, 65 x 53 centímetros, Fundación Boulton, Caracas. Fotografía de Daniel Sacaan.

13. José Gil de Castro, Simón Bolívar (1825), óleo sobre tela, 65,2 x 52,2 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. Fotografía de Gustavo Lowry.

14. José Gil de Castro, Simón Bolívar (ca. 1826-1830), óleo sobre tela, 203 x 133 centímetros, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Fotografía de Daniel Giannoni.

15. Antonio Estrada, Retrato de Juana Azurduy de Padilla (ca. 1895), óleo sobre tela, 50,2 x 62,2 centímetros (copia del original anónimo realizada en Chuquisaca), Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

16. Carlos Sanz, Retrato de Juana Azurduy de Padilla (1900), óleo sobre tela, 86 x 63 centímetros, Casa de la Libertad, Sucre.

17. Enrique Valda del Castillo, Retrato de Juana Azurduy (1988), óleo sobre tela, Casa de la Libertad, Sucre.

18. Paulino Pinto, Juana Azurduy (1995), Casa de la Libertad, Sucre.

19. Mario Míguez, Juana Azurduy (2016), óleo sobre tela, 210 x 120 centímetros, Casa de la Libertad, Sucre.

20. Juan Manuel Blanes, Artigas en la puerta de la Ciudadela (ca. 1884), óleo sobre tela, 182 x 119 centímetros, Museo Histórico Nacional, Montevideo.

21. Eduardo Carbajal, Artigas en el Paraguay (1863), óleo sobre tela, óvalo, 153,2 x 193,3 centímetros, Museo Histórico Nacional, Montevideo.

22. Giovanni Maraschini, General José G. Artigas (1884), óleo sobre tela, 84,5 x 117,5 centímetros, Museo Histórico Nacional, Montevideo.

23. Juan Manuel Blanes, Boceto máscara de las facciones de Artigas (ca. 1884), óleo sobre cartón imprimado, 23 x 31 centímetros, Museo Histórico Nacional, Montevideo.

24. Joseph Alexandre Boichard, Retrato del general Manuel Belgrano (ca. 1815), óleo sobre marfil, 6,3 centímetros (diámetro), Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

25. Retrato de Manuel Belgrano, óleo sobre tela, 130 x 110 centímetros, Museo Municipal de Artes Plásticas Dámaso Arce, Olavarría. Fotografía de Joaquín Carrillo.

26. François Casimir Carbonnier (atribuido a), Retrato de Manuel Belgrano, óleo sobre tela, 60 x 50 centímetros, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

27. Manuel Pablo Núñez de Ibarra, Retrato del general Manuel Belgrano (1821), litografía, 36 x 31 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

28. Octavio Gómez, Retrato del general Manuel Belgrano ("copia rigurosa / del original") (1945), óleo sobre tela, Academia Nacional de Bellas Artes y Academia de Letras, Buenos Aires.

29. William George Helsby, Doña Javiera Carrera y Verdugo (ca. 1854), daguerrotipo (cuarto de placa), 11,9 x 9,5 centímetros, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile.

30. Manuel Núñez González, Retrato de José Miguel Carrera (ca. 1920), óleo sobre tela, 72 x 59 centímetros (copia del realizado ca. 1850 por Francisco Javier Mandiola), Palacio Nacional de la Moneda, Santiago de Chile.

31. Charles Durand, Francisca Javiera Carrera Verdugo de Díaz Valdés (1821), cartón, 7 x 6,5 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

32. Raymond Quinsac Monvoisin (atribuido a), Doña Javiera

Carrera, óleo sobre tela, 68 x 54 centímetros, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires.

33. Juan Manuel Blanes, Últimos momentos del general Carrera, copia reducida (1873), óleo sobre cartón, 45 x 35 centímetros, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

34. Anónimo, Retrato del general José de San Martín (ca. 1827-1829), óleo sobre tela, 73 x 65 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

35. José Gil de Castro, José de San Martín (1817), óleo sobre tela, 100,5 x 75,5 centímetros, Museo Histórico del Regimiento de Granaderos a Caballo "General San Martín", Buenos Aires.

36. José Gil de Castro, José de San Martín (1820), óleo sobre tela, 103,8 x 78,8 centímetros, Museo Histórico "Cornelio de Saavedra", Buenos Aires.

37. Retrato del general José de San Martín (1848), daguerrotipo, 10 x 8 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

38. Carlos Enrique Pellegrini, Agustina Rozas de Mansilla y su hijo Lucio (1834), acuarela sobre papel, 47 x 37 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

39. Lucio V. Mansilla o León Bartolomé Ortiz de Rozas y Almada (ca. 1855), daguerrotipo, 13 x 9,9 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

40. Demócrito, Cuestión de los caños, en Don Quijote, año IV, núm. 3, 4 de septiembre de 1887, Acervo Digital del Proyecto Patrimonio Histórico del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani", Universidad de Buenos Aires-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

41. Numa Ayrinhac, Retrato de Eva Perón (1950), original destruido.

42. Numa Ayrinhac, Retrato del general Juan Domingo Perón y su señora esposa María Eva Duarte de Perón (1948), óleo sobre tela, 220 x 150 centímetros, Museo del Bicentenario de la Casa Rosada,

Buenos Aires.

43. Pinélides Fusco, Eva Perón (1948).

44. Freddy Alborda, Exhibición del cadáver de Ernesto Che Guevara (1967), fotografía sobre papel, 29 x 39 centímetros, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

45. Alberto Korda, El guerrillero heroico (1960).

46. Marcos López, El Ché de Korda (2000).

FIGURAS

Figura I.1. Moneda de conmemoración del centenario del nacimiento de Simón Bolívar (1883), Banco Nacional de Venezuela, Caracas.

Figura I.2. Fausto Eliseo Coppini, Retrato del general venezolano don Francisco Miranda (ca. 1908), óleo sobre tela, 62,5 x 93 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Figura I.3. El general Miranda en la prisión de Ceuta, abanico con varillaje de madera, alto: 24,5 centímetros, ancho: 42,5 centímetros, profundidad: 2,8 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Figura II.1. Papel Periódico Ilustrado, año II, núm. 46-48, Bogotá, 24 de julio de 1883.

Figura II.2. Alfredo Greñas (grabador) sobre litografía original de Leveillé lith. y José María Espinosa, Simón Bolívar, publicado en Papel Periódico Ilustrado, año II, núm. 46-48, Bogotá, 24 de julio 1883, p. 400.

Figura III.1. Anónimo, Retrato de Juana Azurduy de Padilla, Alcaldía Municipal de Padilla, Bolivia.

Figura III.2. Juana Azurduy de Padilla, publicado en Adolfo P. Carranza, Patricias argentinas, Buenos Aires, Museo Histórico Nacional, 1910, p. 150.

Figura III.3. “Patricias argentinas”, en Caras y Caretas, año VII, núm. 294, 21 de mayo de 1904. Reproducción del MHN.

Figura III.4. La vencedora del Pilar. La heroína doña Juana Azurduy de Padilla, en traje guerrero (1929), Archivo General de la Nación, Fondo Documental Acervo Gráfico, Audiovisual y Sonoro, Buenos Aires.

Figura III.5. Publicidad de Mrs. Power O'Donoghue, Ladies on Horseback (1889).

Figura III.6. Gustavo Lara, Monumento a Juana Azurduy (1989), El Alto. Fotografía de Federico Lo Bianco.

Figura III.7. Diseño de billete argentino con Juana Azurduy en la imagen.

Figura III.8. Andrés Zerneri, Monumento a Juana Azurduy (2015), Plaza del Correo, Buenos Aires. Fotografía de Dennis Jarvis.

Figura III.9. Publicación del gobierno autónomo municipal de Sucre sobre el natalicio de doña Juana Azurduy de Padilla, 2020.

Figura IV.1. C. Sauvageot (litografía) sobre el dibujo de Alfred Demersay, Francia-Artigas (ca. 1865), litografía sobre papel, 41,5 x 25 centímetros, Museo Histórico Nacional, Montevideo.

Figura IV.2. Deveria (litografía) sobre el dibujo de Alfred Demersay, Aimé Bonpland, 40 x 55 centímetros, publicado en Alfred Demersay, Histoire physique, économique, et politique du Paraguay et des établissements des jesuites, París, Hachette, 1860 (t. I) y 1864 (t. II). Cortesía de la Biblioteca Arata, Universidad de Buenos Aires.

Figura IV.3. General José Gervasio Artigas, en La Alborada, año VI, 23 de febrero de 1902.

Figura IV.4. Juan Luis Blanes, Monumento a Artigas (1898), Plaza Independencia, San José (Uruguay).

Figura V.1. Johann Moritz Rugendas, El benemérito general don Manuel Belgrano (copia de un retrato pintado en Londres y perteneciente a la señorita doña Manuelita Belgrano, hija del finado) (1845), grafito sobre papel, 26 x 19 centímetros, Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc, Rosario.

Figura V.2. Charles Turner (impresor) sobre Thomas Phillips, His Excellency don Bernardino Rivadavia (1825), grabado a media tinta, 51,4 x 37 centímetros, The British Museum, Londres.

Figura V.3. Manuel Pablo Núñez de Ibarra, Retrato del general Manuel Belgrano, litografía, 26 x 21,5 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Figura VI.1. Narcisse Desmadryl, José Miguel de Carrera, publicado en Galería nacional o Colección de Biografías i Retratos de hombres célebres de Chile, escrita por los principales literatos del país; dirigida y publicada por Narciso Desmadryl autor de los grabados i retratos; Hermógenes de Irisarri, revisor de la redacción, 2 vols., Santiago de Chile, Imprenta Chilena, 1854.

Figura VI.2. Litografía Digout-Cadot (impresor), José Miguel Carrera, publicado en Benjamín Vicuña Mackenna, El ostracismo de los Carreras. Los generales José Miguel y Juan José y el Coronel Luis Carrera. Episodio de la Independencia de Sud-América, Santiago de Chile, Imprenta del Ferrocarril, 1857, disponible en línea: <www.memoriachilena.gob.cl>.

Figura VI.3. Litografía Digout-Cadot (impresor), Xaviera de Carrera, publicado en Benjamín Vicuña Mackenna, El ostracismo de los Carreras, op. cit.

Figura VI.4. Litografía Digout-Cadot (impresor), El ostracismo de los Carreras, publicado en Benjamín Vicuña Mackenna, El ostracismo de los Carreras, op. cit., frontispicio.

Figura VI.5. Litografía Digout-Cadot (impresor), sobre el dibujo sin título de Auguste Beauboeuf, publicado en Benjamín Vicuña Mackenna, El ostracismo de los Carreras, op. cit.

Figura VI.6. Últimos momentos de Carrera, cuadro del pintor oriental, señor J. M. Blanes, publicado en El Correo de la Exposición, año I, núm. 8, 21 de noviembre de 1875, p. 116.

Figura VII.1. Pablo Núñez de Ibarra, Retrato del general José de San Martín, litografía, 53 x 43 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Figura VII.2. Joseph Antonio Flores, Retrato y poema que Joseph Antonio Flores Yndigno sargento segundo de Artillería dedica a San Martín (ca. 1820-1821), Archivo General de la Nación, Buenos

Aires.

Figura VII.3. José Gil de Castro, Guillermo Miller (1820), óleo sobre tela, 120,5 x 91,5 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Figura VII.4. Engelmann & Co. lithog. (impresor), sobre el dibujo de Jean-Baptiste Madou,San Martín (1829), litografía, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Figura VII.5. Cayetano Silva, de un fotograbado de Mundo Argentino, publicado en Carlos Seijo, Carolinos ilustres, patriotas y beneméritos, Montevideo, Imprenta El Siglo Ilustrado, 1936, p. 191.

Figura VIII.1. Globus Atelier, Lucio V. Mansilla (1907), copia firmada en París de una foto realizada también en Globus Atelier, Berlín, en 1904, Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

Figura VIII.2. Federico Artigue, Lucio V. Mansilla (ca. 1868), fotografía.

Figura VIII.3. Alejandro Witcomb, Lucio V. Mansilla frente al espejo (28 de noviembre de 1903), fotografía, Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

Figura VIII.4. Lázaro Almada, El coronel Mansilla, publicado en Lucio V. Mansilla, Una escursion a los indios ranqueles, Buenos Aires, Imprenta, Litografía y Fundición de Tipos, 1870.

Figura VIII.5. Demócrito, Mansilla, publicado en Lucio V. Mansilla, Una excursión a los indios ranqueles, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos de L. J. Rosso, col. La Cultura Popular, 1928.

Figura IX.1. Jim Fitzpatrick, Che Guevara (1968).

Índice de nombres

Abad, Plácido

Abdul-i-Achis

Achúgar, Hugo

Acosta, Milena

Adams, Lewis B.

Adriani, Alberto

Agorio, Leopoldo Carlos

Aguado, Alexandre

Aguado, Olympe

Aguado, Onésipe

Alabés, Fidencio

Álamo, José Ángel de

Alborno, Pablo

Alborta, Freddy

Alcino, Valeria

Alejandro Magno

Alexander, Abel

Alexander, Adolfo

Almada, Lázaro

Alonso, Carlos

Alonso, Idurre

Alonso, Rodrigo

Alonso Tejada, Aurelio

Álvarez Estrada, Edgar

Álvarez Rodríguez, Cristina

Álvarez Thomas, Ignacio

Álvarez Zeitune, Vicente

Alvear, Carlos María de

Alvear, Josefina de

Alvear, Marcelo T. de

Amalvi, Christian

Ames, Marty

Amigo, Robert

Amigo, Roberto

Amunátegui, Miguel Luis

Andacht, Fernando

Anderson, Benedict

Andrews, Sarah

Anzoátegui, José Antonio

Apold, Raúl

Ara, Pedro

Aramburu, Pedro Eugenio

Arango-Keeth, Fanny

Araya, José Agustín

Arias, Virginio

Arocha, Manuel

Arrían, P.

Arrieta, José

Artal, José Artal y Mayoral, conde de

Artayeta, Enrique Amadeo

Artigas, José Gervasio

Artigue, Federico

Atahualpa

Atme, Martín

Aurenche, Marie-Laure

Ávila, Enrique

Aymerich, Melchor

Ayrinhac, Numa

Azara, Félix de

Azúa, Ximena

Azurduy, Juana

Badaró, Máximo

Bailly, Joseph

Balcarce y San Martín de Gutiérrez de Estrada, Josefa

Balceta, Mariano

Baldasarre, María Isabel

Ballivián, José

Balmaceda, José Manuel

Baroffio, Aldo

Barrancos, Dora

Barrenechea, Hugo

Barrenechea, Víctor Hugo

Barrio, Néstor

Barthes, Roland

Basterrica, Benito

Batallanos, Gregoria

Batchen, Geoffrey

Batticuore, Graciela

Bauer, Tristán

Beauboeuf, Auguste

Beckford, William

Begg, John

Belgrano, Domingo Estanislao

Belgrano, Manuel (chozno nieto)

Belgrano, Manuel

Belgrano, Manuela Mónica

Belgrano, Mario

Belgrano, Néstor

Bello, Andrés

Belting, Hans

Belzú, Manuel Isidoro

Benavente, Diego José

Benavente, José María

Bénézit, Emmanuel

Benielli, Carlos J.

Benítez, Manuel

Benjamin, Walter

Bennett, John

Benzo, Miguel

Beraza, Agustín

Beretta, Ernesto

Bernadotte, Jean, véase Carlos XIV Juan de Suecia

Bernhardt, Sarah

Berni, Antonio

Berro, Bernardo P.

Bertall, Charles Albert d’Arnoux, llamado

Bertoni, Lilia Ana

Beruti, Antonio

Beruti, Juan Manuel

Besnes e Irigoyen, Juan Manuel

Bianchi, Vicente

Bingham, Hiram

Bini Olazábal, Mariana

Bitti, Bernardo

Blackie, Paloma Efron, llamada

Blanc, Charles

Blanco Acevedo, Pablo

Blanco Cuartín, Manuel

Blanco, Eduardo

Blanco, Elías

Blanes Viale, Pedro

Blanes, Juan Luis

Blanes, Juan Manuel

Blixen, Samuel

Blok, Josine H.

Boffo, Rocío

Boichard, Jean Alcide Henri

Boichard, Joseph Alexandre

Bolívar, María Antonia

Bolívar, Simón

Bonaparte, Napoleón

Bonpland, Aimé

Borgia, César

Bouchet, José

Boulton, Alfredo

Bragg, Thomas

Bragoni, Beatriz

Bravo, Edu

Bravo, José Javier

Briceño Perozo, Mario

Bridikhina, Eugenia

Bringuer, Estela

Brown, William

Buch, Esteban

Buchbinder, Pablo

Bulnes Prieto, Manuel

Burkart, Mara

Burucúa, José Emilio

Bustillo, Manuel

Caballero, Manuel

Cabezón Cámara, Gabriela

Cáceres, Ramón de

Cadena, Luis

Cadot, Pierre Adrien

Caflisch-Schnetzler, Ursula

Calderón Zumelzú, Francisco

Calvar, Didier

Calzadilla, Pedro

Campbell, Neil, sir:

Cao, José María

Carbajal, Carlos

Carbajal, Eduardo Dionisio

Carbonell, José Antonio

Carbonnier, Casimir

Carlos XIV Juan de Suecia

Carman, Carolina

Caro, M. A.

Carranza, Adolfo P.

Carranza, Ángel Justiniano

Carrasco, Omar

Carrera Damas, Germán

Carrera de Aldunate, Rosa

Carrera Fontecilla, José Miguel

Carrera, Javiera

Carrera, José Miguel

Carrera, Juan José

Carrera, Luis

Carrier-Belleuse, Henri Albert-Ernest

Carrière, Eugène

Casamayor, Isabel

Castagnino, Juan Carlos

Castan, Edmond

Castelnuovo, Enrico

Castro Torres, Mario

Castro, Daniel

Castro, Elías

Caula, Nelson

Caupolicán

Cavalcanti Simioni, Ana Paula

Cazas, Anahí

Cazet, Mirtha

Cerneau, Joseph

Cerruti, José

Charlone, César

Charlton, Hannah

Charton, Édouard

Charton, Ernest

Chávez, Hugo

Chávez, Randy

Checa, Ulpiano

Chiappori, Sergio

Chillemi, Lucas

Chrétien, Gilles-Louis

Christiano Junior, José Christiano de Freitas Henriques Junior, llamado

Ciafardo, Mariel

Ciccarelli, Alejandro

Ciseri, Antonio

Ciupiak, Alberto José

Clemente Bolívar, Josefa

Clemente Bolívar, Pablo Secundino

Cleopatra

Cochrane, Thomas Alexander, lord

Colón, Cristóbal

Comment, Bernard

Connell, Raewyn W.

Contreras Cruces, Hugo

Coppini, Fausto Eliseo

Corbo, Fernando

Cordera, Gustavo

Cortés Aliaga, Gloria

Corti, Francisco

Corvalán Mendilaharsu, Dardo

Cotapos, Ana María

Courbet, Gustave

Crámer, Ambrosio

Crea, Claudia

Crespo, Joaquín

Crow, Thomas

Cuadriello, Jaime

Cuauhtémoc

Cumberland, Federica de Mecklemburgo-Strelitz, duquesa de

Cunietti Ferrando, Arnaldo

Custine, Delphine Sabran, marquesa de

Cutolo, Vicente

D’Empaire, Gabriel

Da Costa, Hipólito

Da Vinci, Leonardo

Daguerre, Louis J. Mandé

Daniell, Walter V.

Darío, Rubén

Daumas, Louis-Joseph

David, Jacques-Louis

Dávila, Eduardo

Dávila, Mireya

Davio, Marisa

Daza, Juan Carlos

De Arco, Juana

De Bellido, María Parada

De Castro Vieira Christo, Maraliz

De Certeau, Michel

De Guerrico de Lamarco, María Salomé

De Guerrico, José Prudencio

De Guerrico, Mercedes

De Jesus, María Quitéria

De la Cárcova, Ernesto

De la Cova, Rafael

De La Hera, José Santos

De la Maza, Josefina

De la Pezuela, Joaquín

De la Plaza, Ramón

De la Quintana, Hilarión

De los Santos Flores, Clarel

De Privitellio, Luciano

De Santiago, Ramón

De Villareal, Ambrosio

Del Campillo, Juan

Del Carpio, Diego

Del Carril, Bonifacio

Del Valle Tabatt, Francisca

Del Valle y García, Lorenzo

Del Valle, Remedios

Del Villar, Rafael

Delacroix, Eugène

Delaroche, Paul

Delgado y Melilla, Pedro

Dellepiane, Antonio

Demasi, Carlos

Demélas-Bohy, Marie Danielle

Demersay, Alfred

Demócrito II, véase José María Cao

Demócrito, véase Eduardo Sojo

Denis, Pierre

Desmadryl, Narcisse

Déveria, Achille

Di Meglio, Gabriel

Di Tella, Guido

Díaz de Valdez Carrera, Pío

Díaz, Porfirio

Didi-Huberman, Georges

Diez Fischer, Agustín

Digout, León

Dodero, Alberto

Dolinko, Silvia

Domec Sanoja, Desiree

Donoso, R.

Dorotinsky, Deborah

Dorrego, Manuel

Drexel, Martín

Drien Fábregas, Marcela

Duarte de Perón, Eva

Duarte, Carlos F.

Duarte, Juan

Dubray, Vital

Ducoudray Holstein, Henri Louis

Ducrós Hicken, Pablo C.

Dundas, Robert, Lord Melville

Durán, Manuel

Durand, Henry

Earle, Augustus

Echeverría, Esteban

Eder, Rita

El Bronzino, Agnolo di Cosimo, llamado

Enríquez, Juana

Epumer

Erasmo de Róterdam

Ernst, Adolfo

Errázuriz, Matías

Escandell, Noemí

Escobar, Ticio

Espantoso Rodríguez, Teresa

Esparza Liberal, José María

Espinosa, Eugenio

Espinosa, José María

Esteva-Grillet, Roldán

Estol, Jorge

Estrada, Ángel de

Estrada, Antonio

Ezcurra, Encarnación

Ezcurra, María Josefa

Fabrici, Susana

Failutti, Domenico

Falucho, Antonio Ruiz, llamado

Farina, Ernesto

Farocki, Harun

Faure, Alejandro

Fernández Darraz, María Cecilia

Fernández de Kirchner, Cristina

Fernández Labeque, Alicia

Fernández Puente, Mabel

Fernández Quisbert, Ramiro

Fernández Reguera, Mario Omar

Fernández Saldaña, José María

Fernández Salvador, Carmen

Fernando VII de España

Ferreiro, Felipe

Ferrer Benimeli, José Antonio

Figueroa, Pedro José

Fitzpatrick, Jim

Flores, Joseph Antonio

Fontana, Fortunato

Fontecilla, Mercedes

Foradori, José

Francastel, Pierre

Franceschini, Clara

François, Pierre Joseph Célestin

Frau Abrines, Lorenzo

Fray Mocho, Eduardo S. Álvarez, llamado

Fredricks, Charles

Freire, Victoria

Fresán, Rodrigo

Freund, Gisèle

Fusco, Pinélides

Füssli, Johann Heinrich

Gadea, Lázaro

Gafardo, Mariel

Galindo, Luis

Gall, Franz Joseph

Gallipoli, Milena

Gallo, Klaus

Galván, Mariano

Gamarnik, Cora

Gamarra, Francisca

Gamborino, Miguel

Ganduglia, Juan José

Gantier, Joaquín

Garaño, Santiago

Garb, Tamar

García del Molino, Fernando

García, Fernando

Gardel, Carlos

Garrido, Nelson

Gaucher, Charles-Étienne

Gazitúa C., Teresa

Gené, Marcela

Géricault, Théodore

Gesualdo, Vicente

Getino, Octavio

Ghidoli, María de Lourdes

Ghigliazza, Ramiro

Giglietti, Natalia

Gil de Castro, José

Gil Montero, Raquel

Giménez Carrazana, Manuel

Ginzburg, Carlo

Gisbert, Teresa

Giunta, Andrea

Gluzman, Georgina

Godel, Alfredo

Goethe, Johann Wolfgang von

Gómez, Julio

Gómez, Octavio

Gómez, Valentín

Gomila, Antoni

González Bernaldo, Pilar

González de Schröeder, María Mercedes

González Garaño, Alejo

González Guinán, Francisco

González Mello, Renato

González-Palacios, Alvar

González Soca, Alejandra

González Stephan, Beatriz

González, Armando “Gonzalito”

González, Beatriz

González, Fernanda

González, Horacio

González, Juan Francisco

González, Margarita

González, María Fernanda

González, Valeria

Gorriti, Juana Manuela

Goslinga, Cornelis

Goulu, Jean-Philippe

Goyeneche, José Manuel de

Graaner, Jean Adam

Graham, Mary

Gras, Amadeo

Greñas, Alfredo

Grez, Vicente

Grierson, Cecilia

Gros, Antoine-Jean, barón

Gros, Philippe

Guardia, Sara Beatriz

Güemes, Magdalena “Macacha”

Güemes, Martín Miguel de

Guerrero Lira, Cristian

Guevara, Ernesto “Che”

Guido, Tomás

Gumiel, Manuel

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo

Gutiérrez, Juan María

Guzmán Blanco, Antonio

Guzmán, Antonio Leocadio

Guzmán, Florencia

Guzmán, Nicolás

Halperin Donghi, Tulio

Helguera, Dolores

Helsby, William George

Hennes, Heather

Héquet, Diógenes

Heres, Tomás de

Herrera Toro, Antonio

Herrera, Carlos María

Herrera, Luis Alberto de

Hidalgo y Costilla, Miguel

Hill, Henry

Hislop, Thomas

Holland, William

Hourcade, Eduardo

Huidobro H., Beatriz

Hullmandel, Charles Joseph

Hunt, Lynn

Hutin, Serge

Ibarguren, Juana

Idiarte, Martina

Ingres, Jean-Auguste-Dominique

Irisarri, Hermógenes

Islas, Ariadna

Iturbide, Agustín de

Jacoby, Roberto

James, David

Jaraquemada, Paula

Jarpa, Onofre

Jarvis, Dennis

Jordanova, Ludmilla

Juárez, Ivone

Julio César

Katari, Tomás

Katz, Leandro

Keller, Judy

Korda, Alberto

Kraft, Guillermo

Kris, Ernst

Kurz, Otto

Kusunoki Rodríguez, Ricardo

Lafuente Machain, Ricardo

Laguna Platero, Antonio

Lamartine, Alphonse de

Lamas, Benito

Lanusse, Agustín

Lanuza, José Luis

Lanzavecchia, Homero

Lara, Gustavo

Laroche, Walter E.

Larravide, Manuel

Larraya, Guillermo C. de

Larrazábal, Felipe

Las Heras, Juan Gregorio de

Latorre, Lorenzo

Laurens, Jean-Paul

Lavalle, Juan Galo de

Lavalleja, Juan Antonio

Lavater, Johann Caspar

Le Barbier, Jean-Jacques-François

Lecuna, Vicente

Leonardini, Nanda

Lerner, Gerda

Lima Junior, Carlos

Linares Urioste, Mario

Lincoln, Abraham

Liniers, Santiago de

Lips, J. L.

Lira, Pedro

Livi, Giuseppe

Lo Bianco, Federico

Loayza, Teófilo

Lobato, Mirta Zaida

Lofstrom M., William

Lombroso, Cesare

López Mato, Omar

López, Carlos Antonio

López, Marcos

Lovera, Juan

Luna, Félix

Macías-González, Víctor M.

Mackenna y Vicuña, María del Carmen Dolores

Macri, Mauricio

Madama Roland, Marie-Jeanne Roland de la Platière, llamada

Madou, Jean-Baptiste

Maduro, Nicolás

Maguire, Patricio José

Majluf, Natalia

Malagarriga, Carlos

Maldonado-Bourgoin, Carlos

Maldonado, William

Malosetti Costa, Laura

Mamani, Ariel

Manacorda, Telmo

Mandiola, Francisco Javier

Manet, Édouard

Mangel du Mesnil, Emil

Mansilla, Lucio Norberto

Mansilla, Lucio Victorio

Manzi, Ofelia

Maquiavelo, Nicolás

Maradona, Diego Armando

Marat, Jean-Paul

María Antonia Bolívar

Marin, Louis

Marín, Pablo

Marino, Marcelo

Marmo, Alejandro

Mármol, José

Marraschini, Giovanni

Marte, Fernando

Martí, José

Martínez Gallego, Francesc-Andreu

Martínez Silva, Juan Manuel

Martínez, Cecilia

Martínez, Françoise

Martínez, Juan Manuel

Martínez, Melchor, fray

Martínez, Nieves

Martínez, Tomás Eloy

Martins, Carlos

Masson, Laura

Masterton, Charles

Matis, Francisco Javier

Matta Vial, Enrique

Matthews David, Alison

Maturana Meza, Lilia

Mauri, Emilio

Mayochi, Enrique M.

Maza, Hermógenes

Medina, Cuauhtémoc

Meissonier, Jean-Louis-Ernest

Melián Lafinur, Luis

Mélingue, Lucien-Étienne

Melzer, Sarah

Méndez, Gervasio

Mendilaharzu, Graciano

Mendoza, Cristóbal

Merello, Tita

Mesa, José de

Meucci, Antonio

Meyer Arana, Alberto

Meyer, Enrique

Michelena, Arturo

Michelet, Jules

Michon, Alfredo

Miers, John

Míguez, Mario

Miller, Guillermo

Miller, John

Mínguez, Víctor

Miranda, Francisco de

Miremont, Gabriel

Mitchell, William J. T.

Mitre, Bartolomé

Molloy, Sylvia

Monagas, José Gregorio

Monet, Claude

Monier de Rocco, Cristina

Monroy, Douglas

Monteagudo, Bernardo de

Montero Bustamante, Raúl

Montero, Luis

Montini, Pablo

Montt, Manuel

Monvoisin, Raymond Quinsac

Moori Koenig, Carlos Eugenio

Mora, Joaquín de

Mora, Lola

Morales, Ana

Morales, Evo

Morea, Alejandro

Moreau de Justo, Alicia

Morel, Carlos

Moreno de Ángel, Pilar

Moreno, Mariano

Mosquera, Tomás Cipriano de

Mosse, George L.

Moussy, Martin de

Müller, Roberto

Munilla Lacasa, María Lía

Muñoz, Keyla

Naranjo, Mario Félix

Nariño, Antonio

Navarro, Ramón

Navez, François-Joseph

Nercesian, Inés

Neruda, Pablo

Nochlin, Linda

Nora, Pierre

Norberg, Kathryn

Núñez de Ibarra, Manuel Pablo

Núñez González, Manuel

Núñez, Rafael

O'Donnell, Mario "Pacho"

O'Higgins, Bernardo

O'Leary, Daniel Florencio

Oberti, Alejandra

Obligado de Soto y Calvo, María

Ocampo, Victoria

Ocaña, Diego de

Oguic, Sofía

Olaya, José

Olazábal, Manuel de

Omiste Tinajeros, Modesto

Oquendo, Manuel de

Oramas, Sandro

Ordoñana, Domingo

Orrego Luco, Alberto

Orrego, Juan Luis

Ortemberg, Pablo

Ortiz de Rozas, León Bartolomé

Ossa, Carolina

Otaiza, Eléiser

Otálvaro, Andrés

Otero, Carlos

Otorgués, Fernando

Pachas Maceda, Sofía

Pacheco, Francisco

Pacini, Regina

Padilla, Luisa

Padilla, Manuel Ascencio

Padilla, Nelson Fredy

Páez, José Antonio

Painé, Aimé

Palacios, Eloy

Palma dos Santos, Rebeca

Palma, Carlos, véase Fray Mocho

Palomero, Federica

Panza, Sancho, véase José María Cao

Parada, Isabel

Parra Pérez, Caracciolo

Parra Schlageter, Juan Ignacio

Pauls, Alan

Paz, José María

Paz, Martín

Pedraza, Manuela

Pelcoq, Jules

Pellegrini, Carlos Enrique José

Pellegrini, Carlos Enrique

Peluffo Linari, Gabriel

Peluffo, Juan

Penhos, Marta

Penthièvre, Juana de

Peñaranda, Mariano

Pereyra Salas, Eugenio

Pérez de Holguín, Melchor

Pérez Gollán, José Antonio

Pérez Rosales, Vicente

Pérez Vila, Manuel

Pérez y Pérez, Rafael

Pérez-Casalet, Vilma

Pérez-Oramas, Luis

Perón, Juan Domingo

Phillips, Thomas

Piazza, Eduardo

Pineda, Rafael

Piñeiro, Felipe R.

Piñera, Sebastián

Pinto, Joaquín

Pinto, Paulino

Pinzón Uzcátegui, M.

Pío XII, papa

Pirovano, Ignacio

Plante, Isabel

Plaza, Ezequiel

Poirier, Eduardo

Pollock, Griselda

Poloni-Simard, Jacques

Ponte, Cecilia

Porcel, Manuel

Porcel, Saturnino

Porras Varas, Gustavo

Porter, David

Porter, Robert Ker

Porter, Santiago

Potentini, Tomás Ignacio

Power O'Donoghue, Nannie Lambert

Pradère, Juan A.

Prati, Edmundo

Pratt, Marie Louise

Príamo, Luis

Prudencstein, Sergio

Pueyrredón de Sáenz Valiente, Juana

Pueyrredón, Juan Martín de

Pueyrredón, Prilidiano

Pupo, León

Queirolo Repetto, Luis

Querejazu Leytón, Jorge

Querejazu, Jorge

Querejazu, Lucía

Quesada, Ernesto

Quesada, Sixto

Quintero, Inés

Rabinovich, Alejandro

Rabossi, Cecilia

Raikes, Richard

Ramírez Rojas, Fausto

Ramírez, Ariel

Ramírez, Francisco

Ramonet, Gabriel

Ramos, Julio

Récamier, Juliette

Rembrandt, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, llamado

Remi, Guido

Renom, Federico

Reszka, Pedro

Rey Márquez, Juan Ricardo

Ribeiro, Ana

Ribera, Adolfo Luis

Riccheri, Pablo

Ried Undurraga, Ana María

Riera, Francisca

Rilla, José

Rimsa, Juan

Risso, Carlos

Rivadavia, Bernardino

Rivadavia, Isabel C. de

Rivera, Fructuoso

Rivera, Juan de Dios

Robertson, William Spence

Robledo Páez, Santiago

Roca, Julio Argentino

Rodríguez Aguilar, María Inés

Rodríguez de Alonso, Josefina

Rodríguez de Francia, José Gaspar

Rodríguez de Francia, Petrona

Rodríguez Molas, Ricardo

Rodríguez Nóbrega, Janeth

Rodríguez Villegas, Hernán

Rodríguez, Cayetano, fray

Rodríguez, Janeth

Rodríguez, Teófilo

Rojas, Arístides

Rojas, Cristóbal

Rojas, Pablo

Rojas, Ricardo

Román, Samuel

Romero Díaz, Rafael

Roo, José María

Rosales de Pool, Deannie

Rosas de Terrero, Manuela

Rosas Lauro, Claudia

Rosas y Belgrano, Pedro

Rosas, Juan Manuel de

Rouget, George

Roulin, François Désiré

Rovira, Manuel

Roxlo, Carlos

Rozas de Mansilla, Agustina

Rúa Landa, Carlos

Ruffo, Miguel J.

Rugendas, Johann Moritz

Ruiz, Esther

Saavedra, Cornelio

Sabatier, Léon Jean-Baptiste

Salamone, Francisco

Salas, Antonio

Salavarrieta, Policarpa “Pola”

Salinas, Roberto

Salterain y Herrera, Eduardo de

Salvador-González, José María

Salvioni, Amanda

San Martín y Escalada, Mercedes Tomasa

San Martín, José de

Sánchez de Mendeville, María

Sánchez de Thompson, Mariquita

Sánchez, Manuel Segundo

Santa María, Domingo

Santa Teresa

Santana, Juan José

Santander, Francisco de Paula

Santoro, Daniel

Santos, Máximo

Sanz, Carlos

Sanzio, Rafael

Sarmiento, Domingo Faustino

Sarsale, Clara

Sartor, Mario

Sauvageot, Claude

Scarabino, Guillermo

Scharf, Aaron

Schiaffino, Eduardo

Schmit-Viassone, Marisa

Secundus, Janus

Seijo, Carlos

Sessa, Aldo

Siegrist, Nora

Silva Schultze, Marisa

Silva, Cayetano Alberto

Simon, Jean Henri

Sívori, Eduardo

Smith, Antonio

Sobrero de Vallejo, Nanzi

Sojo, Eduardo

Solanas, Fernando “Pino”

Solano López, Francisco

Sorolla, Joaquín

Sosa, Mercedes

Soto Veragua, Jorge

Soublette, Carlos

Stäel, Anne-Louise Germaine Necker, madame de

Stein, Enrique

Stemmler, Joan K.

Stepani, Aristides

Stevens Cox, James

Stewart, Andrew

Stone, John Hurford

Storni, Alfonsina

Sucre, Antonio José de

Sujatovich, Luis

Tabaré

Tacón, Miguel

Taine, Hippolyte

Talavera, Manuel Antonio

Taquini, Graciela

Taunay, Affonso

Tell, Verónica

Tenerani, Pietro

Teógenes

Terán, Oscar

Terrero, Federico

Terrero, Juan n.

Thiers, Adolphe

Thomson, James

Tinajeros, Francisco Palemón

Tinoco, Guillermo

Tiradentes, Joaquim José da Silva Xavier, llamado

Torija, Martín

Torre Nilsson, Leopoldo

Torres, Juan María

Torres, Norberto Benjamín

Torromé, Mónica

Tovar y Tovar, Martín

Trenti Rocamora, José Luis

Trostiné, Rodolfo

Tudisco, Gustavo

Túpac Amaru

Turner, Charles

Udaondo, Enrique

Urbaneja Sturdy, Diego Bautista

Urdaneta, Alberto

Uribe White, Enrique

Urioste Fosalba, Margarita

Vaca Guzmán, Santiago

Valda del Castillo, Enrique

Valdés, Catalina

Valenzani, Pedro

Vanegas Carrasco, Carolina

Varela, Héctor Florencio

Varela, Luis

Varela, Mariano Adrián

Varela, Rufino

Varese, Juan Antonio

Vargas Santiago, Luis

Vasari, Giorgio

Vázquez Semadeni, María Eugenia

Vega Belgrano, Carlos

Velasco, José

Velázquez Guadarrama, Angélica

Venegas Cifuentes, Miguel

Verdi, Giuseppe

Verdugo del Castillo, Juan Bautista

Verlaine, Paul

Vertanessian, Carlos

Viamonte, Juan José

Viassone, Marisa

Victoria del Reino Unido

Vicuña Mackenna, Benjamín

Vidal Gormaz, Francisco

Vidal, Virginia

Vidaurre, Lorenzo de

Vincent, François-Élie

Vitale, Cristian

Vitullo, Sesostris

Warburg, Aby

Warhol, Andy

Washington, George

Weinstein, Joan

Wellington, Arthur Wellesley, duque de

Wexler, Berta

Widener, Henry

Wilde, Oscar

Williams, Raymond

Wilmshurst, Walter L.

Wilson, Belford Hinton

Wilson, Robert Thomas, sir:

Witcomb, Alejandro

Wolf, Gerhard

Wood, Robert

Wrigley, Richard

Wuffarden, Luis Eduardo

Yaffé, Jaime

Yáñez, Anselmo

Zaldivar Peralta, Trinidad

Zanelli, Angelo

Zanetti, Susana

Zapata, Emiliano

Zapiola, José Matías

Zerneri, Andrés

Zeuske, Michael

Zola, Émile

Zorrilla de San Martín, José Luis

Zorrilla de San Martín, Juan

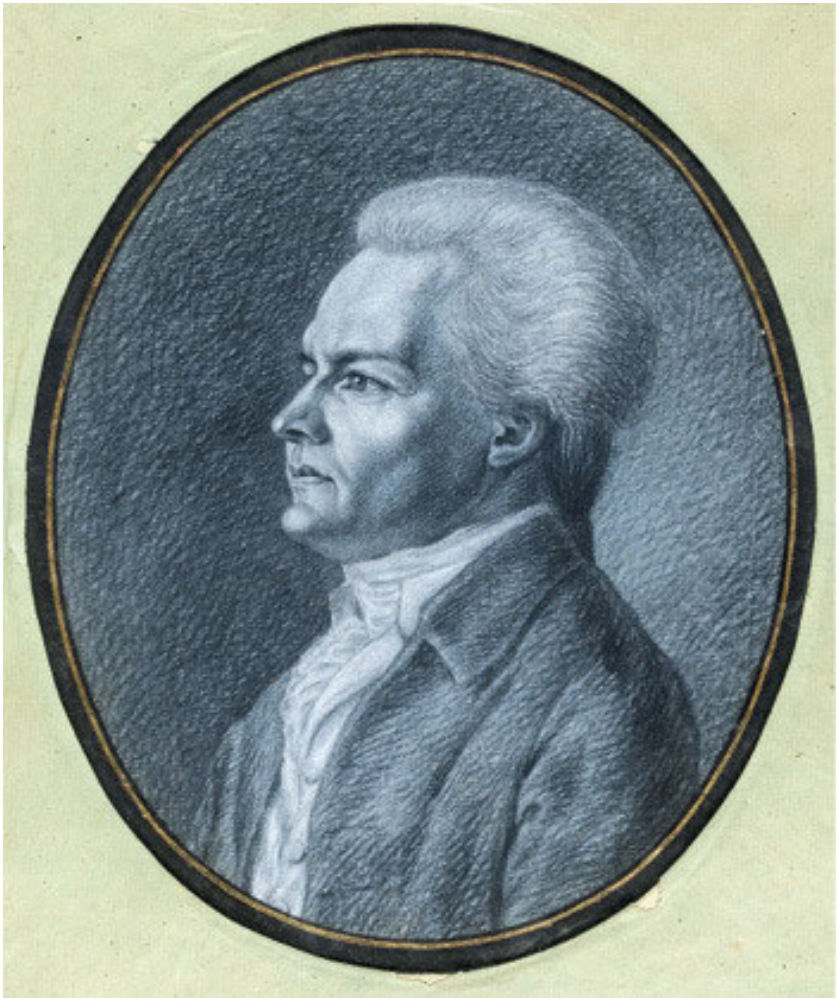
Zorrilla, Benjamín

1. Arturo Michelena, Miranda en la Carraca (1896), óleo sobre tela, 197 x 245,2 centímetros, Galería de Arte Nacional, Caracas.

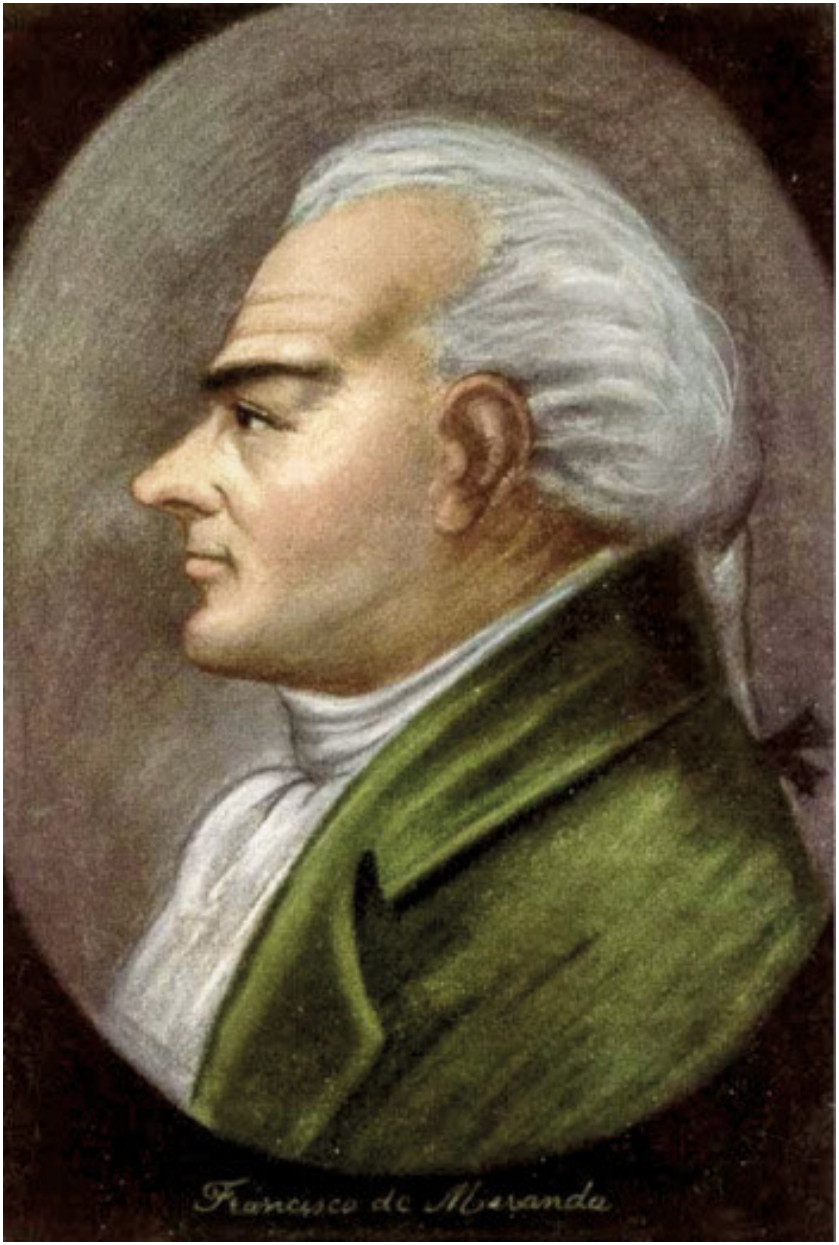
Retrato por Charles-Etienne Gaucher, célebre dibujante y grabador francés. Lo exorna una vista de Amberes, ciudad belga que Miranda ganó para la República francesa en 1792. Esta portada la trae el Tomo I de cada una de las tres secciones del Archivo, y fué publicada por Miranda en un folleto durante la Revolución Francesa. La que trae Parra Pérez en su obra, tiene una variante en el dibujo.

2. Charles-Étienne Gaucher, Francisco de Miranda y Amberes (1793), en Archivo del General Miranda, Viajes. Diarios. 1750-1785, t. I, Caracas, Sur-América, 1929.

3. General Miranda, an Accurate Likeness Taken at Barbados (1806), grabado pintado a mano, 17 x 12 centímetros, publicado por el editor William Holland, Oliveira Lima Library, Washington DC.



4. Retrato de Francisco de Miranda (ca. 1793), grafito sobre papel, 23,3 x 19,4 centímetros, Archivo Lavater, Biblioteca Nacional de Austria, Viena.



5. Anónimo, Francisco de Miranda / Patria Cara Carior Libertas (1806-1809), acuarela, Fundación Boulton, Caracas.

6. Martín Tovar y Tovar, Generalísimo Francisco de Miranda (1874), óleo sobre tela, 130,5 x 98 centímetros, Palacio Federal Legislativo, Caracas. Fotografía de Alfredo Padrón.

7. Lucien-Étienne Melingue, Marat (1879), óleo sobre tela, 74 x 100 centímetros, Musée de la Rèvolution Française, Château de Vizille.

8. José Gil de Castro, Simón Bolívar (1825), óleo sobre tela, 220 x 154 centímetros, Palacio Federal Legislativo, Caracas.

9. José Gil de Castro, Simón Bolívar (1825), óleo sobre tela, 208 x 134 centímetros, Casa de la Libertad, Sucre.

10. Pedro José Figueroa, Simón Bolívar, libertador y padre de la patria (1819), óleo sobre tela, 136 x 108,5 centímetros, Casa Museo Quinta de Bolívar, Bogotá. Fotografía de Jairo Gómez.

11. Charles Turner (grabador) sobre José Gil de Castro, Simón

Bolívar (1827), grabado sobre papel, 60,7 x 38,1 centímetros, Rijksmuseum, Ámsterdam.

12. José Gil de Castro, Simón Bolívar (1825), óleo sobre tela, 65 x 53 centímetros, Fundación Boulton, Caracas. Fotografía de Daniel Sacaan.

13. José Gil de Castro, Simón Bolívar (1825), óleo sobre tela, 65,2 x 52,2 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. Fotografía de Gustavo Lowry.

14. José Gil de Castro, Simón Bolívar (ca. 1826-1830), óleo sobre tela, 203 x 133 centímetros, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Fotografía de Daniel Giannoni.

15. Antonio Estrada, Retrato de Juana Azurduy de Padilla (ca. 1895), óleo sobre tela, 50,2 x 62,2 centímetros (copia del original anónimo realizada en Chuquisaca), Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

16. Carlos Sanz, Retrato de Juana Azurduy de Padilla (1900), óleo sobre tela, 86 x 63 centímetros, Casa de la Libertad, Sucre.

17. Enrique Valda del Castillo, Retrato de Juana Azurduy (1988), óleo sobre tela, Casa de la Libertad, Sucre.

18. Paulino Pinto, Juana Azurduy (1995), Casa de la Libertad, Sucre.

19. Mario Miguez, Juana Azurduy (2016), óleo sobre tela, 210 x 120 centímetros, Casa de la Libertad, Sucre.

20. Juan Manuel Blanes, Artigas en la puerta de la Ciudadela (ca. 1884), óleo sobre tela, 182 x 119 centímetros, Museo Histórico Nacional, Montevideo.

21. Eduardo Carbajal, Artigas en el Paraguay (1863), óleo sobre tela, 153,2 x 193,3 centímetros, Museo Histórico Nacional, Montevideo.

22. Giovanni Maraschini, General José G. Artigas (1884), óleo sobre tela, 84,5 x 117,5 centímetros, Museo Histórico Nacional, Montevideo.

23. Juan Manuel Blanes, Boceto máscara de las facciones de Artigas (ca. 1884), óleo sobre cartón imprimado, 23 x 31 centímetros, Museo Histórico Nacional, Montevideo.

24. Joseph Alexandre Boichard, Retrato del general Manuel Belgrano (ca. 1815), óleo sobre marfil, 6,3 centímetros (diámetro), Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

25. Retrato de Manuel Belgrano, óleo sobre tela, 130 x 110 centímetros, Museo Municipal de Artes Plásticas Dámaso Arce, Olavarría. Fotografía de Joaquín Carrillo.

26. François Casimir Carbonnier (atribuido a), Retrato de Manuel Belgrano, óleo sobre tela, 60 x 50 centímetros, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

27. Manuel Pablo Núñez de Ibarra, Retrato del general Manuel Belgrano (1821), litografía, 36 x 31 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

28. Octavio Gómez, Retrato del general Manuel Belgrano (“copia rigurosa / del original”) (1945), óleo sobre tela, Academia Nacional de Bellas Artes y Academia de Letras, Buenos Aires.

29. William George Helsby, Doña Javiera Carrera y Verdugo (ca. 1854), daguerrotipo (cuarto de placa), 11,9 x 9,5 centímetros, Museo Histórico Nacional de Chile, Santiago de Chile.

30. Manuel Núñez González, Retrato de José Miguel Carrera (ca. 1920), óleo sobre tela, 72 x 59 centímetros (copia del realizado ca. 1850 por Francisco Javier Mandiola), Salón Carrera, Palacio Nacional de la Moneda, Santiago de Chile.

31. Charles Durand, Francisca Javiera Carrera Verdugo de Díaz Valdés (1821), cartón, 7 x 6,5 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

32. Raymond Quinsac Monvoisin (atribuido a), Doña Javiera Carrera, óleo sobre tela, 68 x 54 centímetros, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires.

33. Juan Manuel Blanes, Últimos momentos del general Carrera, copia reducida (1873), óleo sobre cartón, 45 x 35 centímetros, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

34. Anónimo, Retrato del general José de San Martín (ca. 1827-1829), óleo sobre tela, 73 x 65 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

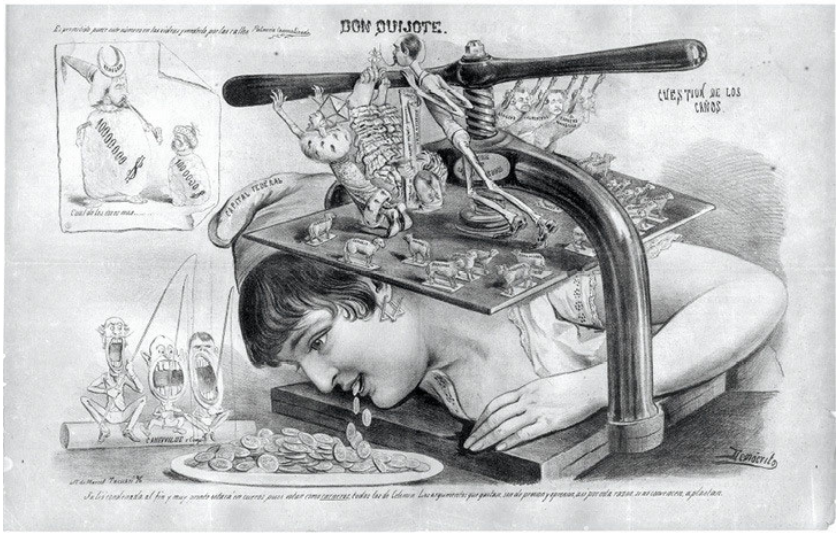
35. José Gil de Castro, José de San Martín (1817), óleo sobre tela, 100,5 x 75,5 centímetros, Museo Histórico del Regimiento de Granaderos a Caballo “General San Martín”, Buenos Aires.

36. José Gil de Castro, José de San Martín (1820), óleo sobre tela, 103,8 x 78,8 centímetros, Museo Histórico “Cornelio de Saavedra”, Buenos Aires.

37. Retrato del general José de San Martín (1848), daguerrotipo, 10 x 8 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

38. Carlos Enrique Pellegrini, Agustina Rozas de Mansilla y su hijo Lucio (1834), acuarela sobre papel, 47 x 37 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

39. Lucio V. Mansilla o León Bartolomé Ortiz de Rozas y Almada (ca. 1855), daguerrotipo, 13 x 9,9 centímetros, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.



40. Demócrito, Cuestión de los caños, en Don Quijote, año IV, núm. 3, 4 de septiembre de 1887, Acervo Digital del Proyecto Patrimonio Histórico del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”, Universidad de Buenos Aires-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

41. Numa Ayrinhac, Retrato de Eva Perón (1950), original destruido.

42. Numa Ayrinhac, Retrato del general Juan Domingo Perón y su señora esposa María Eva Duarte de Perón (1948), óleo sobre tela, 220 x 150 centímetros, Museo del Bicentenario de la Casa Rosada, Buenos Aires.

43. Pinélides Fusco, Eva Perón (1948).

44. Freddy Alborda, Exhibición del cadáver de Ernesto Che Guevara (1967), fotografía sobre papel, 29 x 39 centímetros, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

45. Alberto Korda, El guerrillero heroico (1960).

46. Marcos López, El Ché de Korda (2000).

Malosetti Costa, Laura

Retratos públicos : Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heoricas en América Latina desde el siglo XIX / Laura Malosetti Costa. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2022.

(Arte Universal)

Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-719-385-5

1. Artes Plásticas. 2. Pintura de Retratos. 3. Imagen Pública. I. Título.

CDD 757.098

Distribución mundial

Imagen de cubierta: Arturo Michelena, Miranda en la Carraca (1896), Galería de Arte Nacional, Caracas.

Armado de cubierta: Juan Balaguer

Diagramación de interior: Silvana Ferraro

Corrección: Federico Juega Sicardi y Julia Taboada

Edición al cuidado de Fabiana Blanco y Mariana Rey

Conversión a formato digital: Libresque

D.R. © 2022, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.

Costa Rica 4568; C1414BSH Buenos Aires, Argentina

fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar

Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

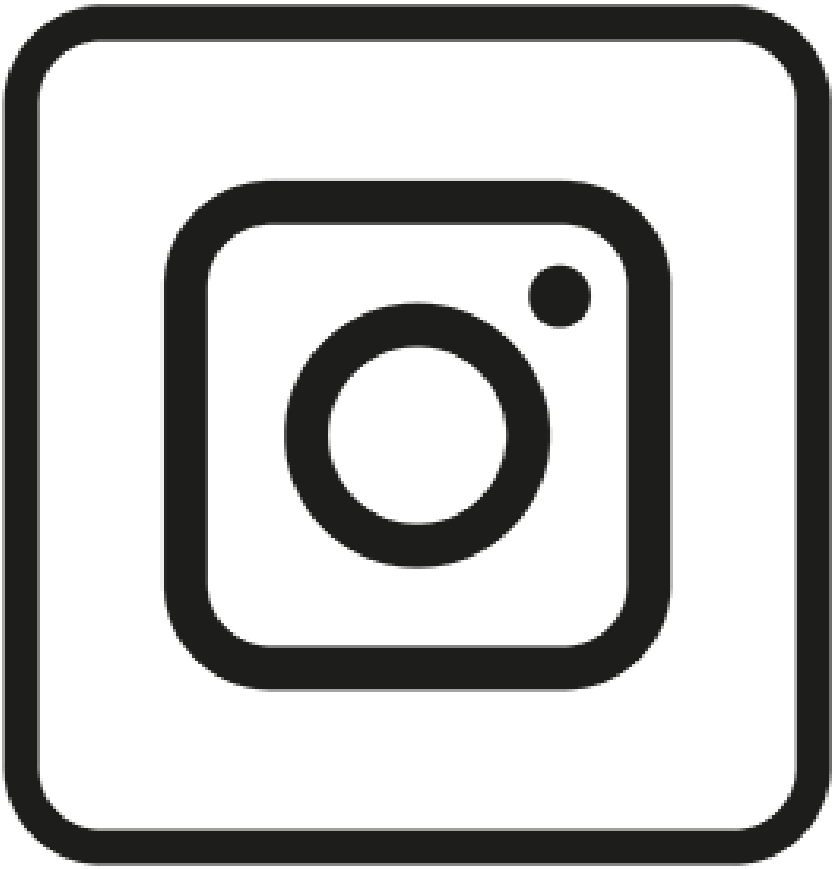
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Carretera Picacho Ajusco, 227; 14738 Ciudad de México

ISBN 978-987-719-385-5

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

SIGAMOS CONECTADOS



@fceargentina

@FCEdeArgentina

@FCEArgentina

FondoDeCulturaEconómicaDeArgentina

www.fce.com.ar